خلاص الجمال

19.1.2022



بيونغ- شول هان
ترجمة: بدر الدين مصطفى



خلاص الجمال


تمت ترجمة هذا الكتاب بدعم
مبادرة
ترجم
Tarjim Initiative

الكتاب: خلاص الجمال

تأليف: بيونغ- شول هان

ترجمة: بدر الدين مصطفى

الطبعة الأولى: 2020

ISBN: 978-603-92584-9-3

رقم الإيداع: 1442/5450

هذا الكتاب ترجمة لـ:

Byung-Chul Han

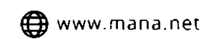
Die Errettung des Schönen

Cover painting by: Vincent van Gogh



الناشر:

دار معنى للنشر و التوزيع







المحتويات

ذات مرة،

سمعت عنه،

لقد غسل العالم

غير المنظور، في الظلمة،

حقًّا.

الواحد واللانهائي،

محطمان،

في ركام.

وكان ثمة ضوء.. كان ثمة خلاص.

- باول تسيلان

النعومة

النعومة هي شعار العصر الراهن. وواحدة من السمات المشتركة التي تجمع بين منحوتات جيف كونز Jeff Koons، والأيفون iPhone وإزالة الشعر بالشمع البرازيلي Brazilian Waxing. لماذا نجد اليوم ما هو ناعمٌ جميلًا؟ إلى جانب تأثيرها الجمالي، تعكس النعومة حاجة اجتماعية عامة. إنها التجسيد المثالي لمجتمع اليوم الإيجابي. فما هو ناعمٌ لا يؤذي. كما أنه لا يُظهر أي نوع من المقاومة. إنه يبحث عن كل ما هو متجانس معه. فالشيء الأملس يُقصي كل ما يناقضه، ويستبعد أي شكل من أشكال السلبية.

تُعتمد هذه النعومة أيضًا من قبل الهواتف الذكية. يتميز هاتف إل. جي. جي فليكس LG G Flex الذكي بوجود طبقة شديدة الخصوصية: إذا تعرّض سطحه للخدش، فإن هذا الخدش سيختفي بعد فترة زمنية قصيرة للغاية، لذلك يحتوي على ما يمكن أن نسميه بشرة ذاتية الاستشفاء؛ جلدًا حيويًا إن جاز التعبير. كما أنه مرن وقابل للانحناء، بحيث يتبع تمامًا ملامح الوجه وطريقة الإمساك به. هذه القدرة على التكيف وغياب أي شكل من المقاومة هي السمات الرئيسة لجماليات النعومة.

لا تقتصر النعومة على ما ينتج عن الجهاز الرقمي. يبدو أيضًا أن الاتصالات عبر الجهاز الرقمي تحدث بنوع من النعومة الفائقة، حيث إنها في الغالب عبارة عن أحاديث لطيفة، يتم تبادل الإيجابيات من خلالها. تُمثل "المشاركة Sharing" و "أعجبني Like" وسائل للتواصل السلس. حيث تُستبعد السلبيات لأنها تمثّل عقبات أمام التواصل المتسارع.

جيف كونز[1]، الذي يمكن القول إنه أكثر النحاتين نجاحًا وشهرة في الوقت الحالي، هو ملك الأسطح الملساء. ورغم أن إندي وارهول قد أعلن التزامه بالأسطح الجميلة الملساء، فإن فنّه لا يزال لديه سلبية تجمع بداخلها بين الموت والكارثة. أسطحه ليست ملساء على نحو كامل؛ سلسلة الموت والكوارث، على سبيل المثال، لا تزال تعيش في مرمى السلبية. لكن أعمال جيف كونز، على النقيض من ذلك، لا تستحضر أي كارثة أو نازلة أو أي قدر من التمزق. كذلك تخلو تمامًا من الطيّات. يغدو كل شيء فيها متدفقًا وفي حالة من التحولات الناعمة والسلسة. كل شيء يبدو ملفوفًا، مصقولًا، ناعمًا. يُكرس فن جيف كونز لنعومة الأسطح وتأثيرها الفوري. لا يستدعي أي محاولة لتفسيره أو فك شفرته أو التفكير فيه. إنه الفن الملائم لعصر الإعجاب Like. يقول جيف كونز إن مُشاهد أعماله يجب أن يصيح بعلامة الإعجاب "واو Wow". يبدو أن فنّه لا يستدعي أي حكم أو تفسير أو تأويل، ولا تفكير أو تأمل. يظلّ طفوليًا على نحو مقصود. عاديًا، ومريحًا على نحو لا يطاق، ومنزوعًا عنه السلاح، ومتحررًا من أي أحمال تثقله. أُفرغ من أي عمق، وأي قدر من التشوش، وأي معنى عميق. وهكذا، يحمل فن كونز شعارًا مؤداه: "أن تأخذ المشاهد تحت إبطيك". إذ لا شيء يهدف إلى هزّه أو إصابته أو صدمته. الفن، وفقًا لجيف كونز، ليس سوى "الجمال" و"المرح" و"التواصل".

تخلق منحوتاته الناعمة حالة من "الإلزام القهري" على لمسها، وربما الرغبة في امتصاصها وأكلها أيضًا. يفتقر فنّه إلى السلبية التي تتطلب وجود مسافة بين الذات وموضوعها. إن إيجابية النعومة

(1) جيف كونز المولود في 21 من كانون الثاني سنة 1955 هو فنان أميركي معروف بإعادة إنتاجه للأشياء المعدة سلفًا. من أشهر أعماله حيوانات البالونات، التي صنعها من الفولاذ غير القابل للصدأ أو الستانلس ستيل وغطّاها بورق عاكس كالمرآة. يعيش اليوم في مدينة نيويورك وهو من يورك في بنسلفانيا. بيعت أعمال كونز بمبالغ طائلة، بما في ذلك أعلى سعر يحصل عليه فنان على قيد الحياة في مزاد علني، وقد حصلت عليه (زهرة البالون/ القرمزي) حيث بيعت بـ25,765,204 دولار في دار كريستيز في لندن في 30 حزيران سنة 2008، خلال أمسية الفن المعاصر وفن ما بعد الحرب. للنقاد وجهات نظر متضاربة حول كونز فبعضهم يصف أعماله بالرائدة والمهمة تاريخيًا والبعض الآخر يُصنّف أعماله كفن مبتذل: فج ومروج للذات بطرق ساخرة. وقد صرح كونز ذات مرة أنه ليس هنالك معان مخبأة خلف أعماله كما أنها لا تقبل النقد لأنها لا تقدم أي فكرة قابلة للنقد. المترجم

وحدها هي التي تسبب هذا الشعور بالإلزام القهري. وهو يدعو المشاهد إلى اتخاذ موقفه دون مسافة؛ حتى يكون بمقدوره اللمس. ومع ذلك فالحكم الجمالي، يفترض وجود مسافةٍ تأمّلية، غير أن الفن الناعم يُلغي تلك المسافة.

لا يمكن أن ينشأ الإلزام القهري المُباغت والرغبة في امتصاص العمل إلا عبر فنٍ ناعمٍ يخلو من المعنى. إن هيغل، الذي تمسّك بشكل حاسم بفكرة أنّ الفنون هي طريقة من الطرق التي تسلكها الروح في العالم، حصر الحواس الخاصة بالفنون في"الحواس النظرية للبصر والسمع".[1] فهي الحواس التي تمتلك القدرة على بلوغ المعنى، بينما الشم والتذوق الحسي مستبعدان من مجال المتعة الفنية. حيث يقتصر هذا الأخير فقط على كل «ما هو مستساغ» الذي يخرج بطبيعته من دائرة «الجمال الفني»: «للرائحة والتذوق الحسي واللمس علاقة بالموضوع وخصائصة الحسية بصورة مباشرة وراهنة- رائحة تنتشر مع انتشار المواد في الهواء، تذوّق يحدث للمواد المُسيلة، ملامسة يتولد عنها إحساس بالدفء أو البرد أو النعومة، وما إلى ذلك».[2] الأشياء الناعمة تنقل فقط شعوزًا مستساغًا لا يمكن أن يكون مرتبطًا بأي معنى أو شعور عميق. يستنفد نفسه في تلك «الواو» التي أرادها جيف. في كتابه أساطير الحياة اليومية Mythen des Alltags، يشير رولان بارت إلى الإحساس القهري الناتج عن تجربة ركوب إحدى سيارات شركة ستروين DS:

نعرف جميعًا أن الأملس هو صفة من صفات الكمال، لأن نقيضه يشوه العملية الفنية والإنسانية في المطابقة: عباءة المسيح كانت بلا خياطة مثلما هي مناطيد الخيال العلمي الموجهة والمصنوعة من معدن بدون مفاصل. إن ما يلفت النظر في سيارة DS 19 هو اندماجات مسطحاتها بعضها ببعض. إننا نحس وصلات

(1) G.W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik 1, in: Ders., Werke in zwanzig Bänden, hrsg. von E. Moldenhauer u.a., Frankfurt am Main 1970, Bd. 13, S. 61.

(2) Ebd.

نوافذها، ونمرر يدنا فوق قنوات المطاط الخلفية التي تربط زجاجها الخلفي بحوافها المصنوعة من معدن النيكل. في الـ DS بداية ظاهراتية جديدة كما لو كنا ننتقل من عالم العناصر الملتحمة إلى عالم العناصر المتراتبة، التي تتماسك بفضل شكلها الرائع، ما يرسخ أكثر من طبيعتها الناعمة.

أما من جهة المادة نفسها، فلا شك أنها تحمل روح الرشاقة بالمعنى السحري للكلمة. هناك عودة إلى نوع من الديناميكا الهوائية. هي جديدة من حيث إنها أقل ضخامة وأكثر إنسيابية...الزجاج هنا لا يعني النوافذ التي هي عبارة عن فتحات مثقوبة في الهيكل الغامض، بل زوايا من الزجاج والفراغ، ذات انتفاخ متمدد ولها لمعان فقاعات الصابون....[1]

تشبه تماثيل جيف كونز، التي تفتقد الترابط العضوي، فقاعات الصابون اللامعة خفيفة الوزن الممتلئة بالهواء، لكنها خاوية على أية حال. إنها سلسة، مثلها مثل سيارة DS، تمنح شعوزا بالكمال، مع إشراقة فاتنة. تُجسد المظهر الخارجي للكمال والبهاء دون عمق والتباس.

وفقًا لرولان بارت، تعتبر حاسة اللمس هي الأكثر غموضًا بين جميع الحواس، على عكس البصر الذي يعدّ أكثر جاذبية.[2] تحافظ حاسة البصر على المسافة، في حين تعمل حاسة اللمس على القضاء عليها. ودون وجود مسافة فاصلة، يختفي الجانب الروحاني في الشيء. يفضي الوضوح الكامل للشيء إلى أن يغدو متاحًا للتمتع والاستهلاك. ويعمل اللمس على تدمير سلبية الآخر بالكامل. إنه يقوم بعلمنة كل ما هو قابل للّمس. وعلى النقيض من حاسة البصر، لا يمتلك اللمس القدرة على إثارة الدهشة. وبالتالي، فإن الشاشة التي تعمل باللمس على نحو بالغ السلاسة تغدو موضعًا يستبعد الغموض ويفضي إلى الاستهلاك الكامل. وتقتصر فقط في

(1) Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 2010, S. 196f. Hervorhebung von B. Han.

(2) Ebd., S. 198.

إنتاجها على ما يثير إعجاب Like المرء.

إن تماثيل جيف كونز سلسة كما المرآة، إن جاز التعبير، للدرجة التي يمكن للمراقب مشاهدة نفسه على سطحها. بمناسبة المعرض الذي أقيم في مؤسسة بايلر، علق كونز على عمله المعروف بالكلب البالون Ballon Dog:

إن الكلب البالون هو عمل رائع حقًّا. إنه يسعى إلى تثبيت المشاهد في وجوده دون استبعاده. غالبًا ما أنفذ أعمالي عبر مواد عاكسة ولامعة، لأنها ترفع من الثقة بالنفس لدى المشاهد. بالطبع، لن يصبح ذلك فاعلًا إذا كانت الغرفة خافتة الإضاءة. ولكن إذا كنت تقف أمام الشيء مباشرة، فإنك تنعكس من خلاله وتثبت نفسك[1].

ليس الكلب البالون بحصان طروادة، ولا يخفي شيئًا بداخله، ولا يوجد شيء خفي وراء سطحه الأملس.

كما في حالة الهاتف الذكي، عندما تصادفك بشدة منحوتات مصقولة فائقة اللمعان، فإنك تواجه نفسك فقط، لا الآخر. يرفع كونز شعار: الجوهر دائمًا هو الشيء نفسه: تعلم أن تثق بنفسك وتاريخك الخاص. هذا أيضًا ما أريد أن أنقله إلى مشاهد عملي. المقصود أن يشعر المشاهدون بحبهم للحياة.»[2] إن الفن يفتح غرفة الصدى (الرنين)، والتي يؤكد المرء لنفسه فيها وجوده الخاص. ويُستبعد فيها سلبية الآخر أو الغريب ووجودهما تمامًا.

يمتلك فن جيف كونز بُعدًا خلاصيًا. وعودًا بالخلاص. عالم النعومة هو عالم الطهر الخالص، عالم إيجابي نقي، لا يوجد فيه ألم، كما يخلو من الإصابة والإثم. نحت بالون فينوس في وضع الولادة، إنها عذراء جيف كونز المقدسة. ومع ذلك، فهي لا تلد مُنقذًا،

(1) Christian Gampert, Deutschlandfunk, Kultur heute, Beitrag vom 14.5.2012.

(2) Jeff Koons über Vertrauen, Süddeutsche Zeitung vom 17.5.2010.

إنسانًا معذبًا، بإكليل من الشوك ومغطى جسده بدماء المخاض، ولكنها تلد زجاجة من الشمبانيا، زجاجة من دوم بريجون روزيه فينتيدج 2003، يضعها داخل بطنها. يقدم جيف كونز نفسه كما لو كان وسيلة الخلاص المعمدانية الواعدة. وليس من قبيل المصادفة في هذا الصدد أن هناك سلسلة من الصور تعود إلى العام 1987 جاءت تحت عنوان المعمودية Baptism. يمارس فن جيف كونز نوعًا من تقديس النعومة. يعمل على مسرحة دين للنعومة، وللابتذال، وللاستهلاك. ولترسيخ هذا الدين، يقضي تمامًا على كل سلبية ممكنة. وفقًا لجادامير، فإن السلبية ضرورية للفن. إنها جرحه. وهي تقف في مجابهة إيجابية النعومة. ثمة شيء يهزني وهو اضطراب داخلي يسألني ويوجه لي رسالة مؤداها: يجب أن تغير حياتك[1]:

إن حقيقة الفن هي ذاتها الحقيقة المتعلقة بوجود شيء ما نصفه بـ«الوجود القائم هناك». وكما قال ريلكه Rilke "كما لو كان الشيء منتصبًا كالرجال" هذه حقيقة وجوده، حقيقة واقعة تمثل مقاومة لا يمكن قهرها ضد أي افتراض فائق بقدرتنا على أن فهم كل شيء. والعمل الفني يجبرنا على إدراك تلك الحقيقة. إن العمل الفني لابد أن يلحق بنا الصدمة. يطرح المشاهد أرضًا. أما الأعمال الناعمة فتستند إلى طبيعة مختلفة تمامًا. حيث تتكيف مع المشاهد، وتثير إعجابه بنفسه. كل ما يريده هو نوع من الإرضاء، لا الصدمة.

في عالم اليوم، تُمارس عملية تنعيم الجميل من خلال إقصاء أي سلبية أو أي شكل من أشكال الصدمة أو الإصابة، الناتجة عنه. لقد غدا الجميل مُستنزفًا في علامات الإعجاب Like. إن عملية إضفاء البعد الجمالي على الشيء تحولت إلى نقيضها، وغدت مخدرة لإدراكنا الحسي[2]. وهكذا، فإن «صيحة إعجاب» جيف كونز هي أيضًا رد فعل مخدّر يتعارض تمامًا مع سلبية خبرة الصدمة،

(1) Hans-Georg Gadamer, Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, in: Ders., Gesammelte Werke, Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage, Bd. 8, Tübingen 1993, S. 94–142, hier: S. 125.

(2) Vgl. Wolfgang Welsch, Ästhetisches Denken, Stuttgart 2010, S. 9ff.

التي تجابهنا في التجربة الجمالية.

وحيث الرغبة في نيل الإعجاب Like، تشق طريقها نحو المقدمة، فإن الخبرة الجمالية تغدو ممتنعة دون سلبية تجابهها، إنها بالأحرى تتعرض للضمور.

يتخذ الاتصال المرئي الناعم شكل العدوى، مع قضائه على أي مسافة جمالية. فالرؤية المتصلة للموضوع طوال الوقت تدمر النظرة[1]. فقط التردد الإيقاعي بين الحضور والغياب، والكشف والحجاب، يجعل النظرة مستيقظة ومتحفزة دومًا[2]. تعتمد الإثارة الإيروتيكية أيضًا على «ظهور ما هو مختفٍ»، وعلى "تموجات الخيال Wellenbewegung des Imaginären"[3]. فالوجود البورنوغرافي غير المنقطع للحضور المرئي يقضي تمامًا على الخيال.

من المفارقات أن الجميل في عالمنا لا يجلب شيئًا للنظرة. ولم يعد الجميل فقط هو الذي يمتاز بالنعومة والسلاسة، بل غدا القبيح أيضًا. لكن القبيح في عالم اليوم يفقد أيضًا سلبية الشر، القادمة من كل ما هو غرائبي ومرعب، ويتم تسويته ليغدو صيغة للاستهلاك والاستمتاع لا أكثر. إنه يفتقر تمامًا إلى نظرة ميدوسا[4] Medusa التي تستنفر الخوف والرعب لدرجة تصيب كل من ينظر إليها بالشلل. إن القبيح الذي كان يستخدمه الفنانون والشعراء في نهاية القرن التاسع عشر يمتلك سمتًا مزعجًا وشيطانيًا. وقد كرست المخططات السريالية

(1) يفرق المؤلف هنا بين الرؤية والنظرة، حيث تشير الأولى إلى فعل الإبصار نفسه أما الثانية فتشير إلى فعل الرؤية المتفاعل مع العالم من حوله. المترجم

(2) Roland Barthes, Die Lust am Text, Frankfurt am Main 1982, S. 16f.

(3) Jean Baudrillard, Das Andere selbst, Wien 1994, S. 27.

(4) ميدوسا: كانت في البدء بنتًا جميلة، غير أنها ارتكبت الخطيئة مع بوسيدون في معبد آثينا وهذا ما جعل آثينا تغضب، فحوّلتها إلى امرأة بشعة المظهر كما حوّلت شَعرها إلى ثعابين وكان كل من ينظر إلى عينيها يتحول إلى حجر. وبما أن ميدوسا كانت قابلة للموت فقد تمكن برسيوس بمساعدة هرمس، حسب الميثولوجيا الإغريقية من القضاء عليها وقطع رأسها لما نظر إلى صورة انعكاسها في درع آثينا، وأهدى رأسها لآثينا التي كانت قد ساعدته وقامت بوضعه على درعها المسمى بالأيغيس. مزودة بدرع عاكس، وصنادل مجنحة، وكيس خاص لرأسها، تتسلل فرساوس إلى ميدوسا بينما هي نائمة، وتقطع رأسها، ثم تستخدمها كسلاح لتحويل الأعداء إلى حجر. المترجم

للقبح بهدف الإثارة والتحرر. لقد كان بمثابة كسر جذري لأساليب الإدراك الحسّي الموروثة.

رأى جورج باتاي G. Bataille في ممكنات القبيح قدرة على كسر الحدود والتحرر من القيود. ووفقًا له يعمل القبيح على تأمين الوصول إلى السمو:

لا أحد يشك في فجاجة الفعل الجنسي. لكنه، كما الموت من أجل التضحية لصالح قيمة أعلى، فإن الجنس يحقق نوعًا من الانخراط في المعاناة والألم. وكلما زاد الألم... تضاعفت إمكانية تخطي الحدود وتضاعف التدفق المصاحب للابتهاج.[1]

إن جوهر النشاط الجنسي، وفقًا لهذا الرأي، هو نوع من التخطي والتجاوز. وهو يقع على تخوم الوعي. وهذا هو ما يشكل سلبيته.

واليوم، تستغل صناعة الترفيه كل ما هو قبيح ومنفر، لجعله قابلًا للاستهلاك. الاشمئزاز هو في الأصل «حالة من الانزعاج قبالة شيء ما غير متوقع. أزمة حادة من الحفاظ على الذات في مواجهة غرابة لا يوجد تبرير واضح لها. صراع مضطرب، يلحّ فيه السؤال، حرفيًا، عما إذا كان الشيء ينبغي «أن يكون هكذا أو لا يكون».[2] إن المثير للاشمئزاز غير مستهلك على الإطلاق. كما أن للاشمئزاز بعدًا وجوديًا أيضًا بالنسبة لروزنكرانتس. إنه الشكل الآخر من الحياة، ومن الشكل؛ التحلّل.

ولأن الجثة تمتلك شكل أجسامنا، تظل محتفظة بمظهر الحياة حتى لو كانت فاقدة لها، وهذا ما يجعل شعورًا بالغثيان يتولد حال رؤيتها: «إن نفي الشكل الجميل للظهور من خلال اللاشكل الناشئ عن التحلل البدني... ظهور الحياة فيما هو ميت في

(1) Georges Bataille, Die Erotik, München 1994, S. 140f.

(2) Winfried Menninghaus, Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt am Main 1999, S. 7.

حد ذاته هو ما يستدعي الغثيان المطلق المميز لشعور الاشمئزاز»[1].
إن الاشمئزاز المتولد اليوم من مشاهدة برنامج معسكر الغابة Dschungelcamp، يفتقر إلى أي سلبية قد تؤدي إلى أزمة وجودية، حيث يُنعم ليكون قابلًا للاستهلاك.

يجعل الشمع البرازيلي[2] الجسم ناعمًا. وهو شكل من أشكال النظافة القهرية في عالم اليوم. إن جوهر الإيروتيكي، وفقًا لباتاي، هو شكل من أشكال التراوح بين الحضور والغياب، وبالتالي، فإن النظافة القهرية ستصل به إلى نهايته. يفسح الإيروتيكي هنا المجال أمام النظافة الفائقة للبورنوغرافيا. فالجلد اللامع كالضوء، على وجه الخصوص، يمنح الجسم نعومة بورنوغرافية تبدو نقية ونظيفة على نحو اصطناعي فائق. إن مجتمع اليوم، المهووس بالنظافة والصحة، هو مجتمع إيجابي يتولد لدى أعضائه شعور بالاشمئزاز تجاه أي نوع من السلبية.

تمتد الهيمنة التي يمارسها الإلزام القهري الصحي إلى مناطق أخرى كذلك. في كل مكان، يصادفنا الإعلان عن قائمة من المحاذير تحت دعوى النظافة. كان روبرت بفاللر على صواب عندما قال: «إذا حاول المرء أن يصف، بما يملكه من خصائص مشتركة مع الآخرين، تلك الأشياء التي أصبحت منفرة ومخيفة في ثقافتنا، سيجد أولاً وقبل كل شيء تلك الأشياء المثيرة للاشمئزاز، والقذرة»[3].

ومن منظور هذا المنطق الصحي، يُنظر إلى أي ارتباك على أنه نوع من القذارة. النقاء يعني الشفافية. وتغدو الأشياء شفافة عندما تنسجم مع التدفقات السلسة للمعلومات والبيانات. في حين تعمل تلك الأخيرة على توفير قدرٍ من البورنوغرافيا والفحش عنها. حيث تغدو بلا جوهر. أشكال مسطحة لا طيّة لها. لا تتضمن أي قدر من الغموض. في هذا،

(1) Karl Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, Darmstadt 1979, S. 312f.
(2) مادة لإزالة الشعر من الجسم بهدف تنعيمه. المترجم
(3) Robert Pfaller, Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft. Symptome der Gegenwartskultur, Frankfurt am Main 2008, S. 11.

تختلف المعلومات والبيانات عن اللغة التي لا تمنح تصريحًا للأشياء كي تنتقل من حالة الخفاء إلى الانكشاف التام. في الواقع تعمل البيانات والمعلومات على توفير رؤية تامة وتجعل كل شيء مرئيًا.

والآن، تقود النزعة المعلوماتية عصرًا تنويريًا ثانيًا. ففكرة الفعل القائم على وجود إرادة حرة، تنتمي إلى أفكار عصر التنوير الأول ومذاهبه. أما التنوير الثاني فقد عمل على تيسير حدوث مثل هذه الأفعال في شكل عمليات تعتمد على البيانات التي تحدث دون أي استقلال عن الموضوع أو تزامن درامي معه. تغدو الأفعال شفافة حالما يتم تشغيلها، وعندما تقدم نفسها لعمليات محوسبة وقابلة للتحكم والإدارة.

إن المعلومات هي شكل بورنوغرافي للمعرفة. إنها تفتقر إلى جوهر الشيء الذي يميز المعرفة. تحتوي المعرفة أيضًا على قدر من السلبية بمعنى أنها غالبًا ما تُكتسب عندما تدخل في نوع من المقاومة مع شيء ما تجابهه. تمتلك المعرفة بنية زمنية مختلفة تمامًا عن تلك التي تمتلكها المعلومات. تمتد بين الماضي والمستقبل. أما المعلومات، فعلى النقيض من ذلك، تستقر في وقت ناعم يتكون من تمثّلات لا مبالية تشبه النقاط. إنه وقت بلا أحداث Ereignis وبلا مصير.

يهدف الشيء الناعم إلى جلب علامات الإعجاب Like فقط. لكنه يفتقر إلى سلبية المعارضة. ولا يمكن أن يتخذ هيئة معارضة. لقد غدا التواصل في عالم اليوم ناعمًا أيضًا. يُنعم لدرجة يتحول فيها إلى مجرد تبادل احتكاري للمعلومات. إن أفعال التواصل الناعمة تخلو من أي سلبية للآخر أو الغريب عنها. ويبلغ التواصل سرعته القصوى حينما تتحول ردود الفعل المعجبة إلى الضغط على علامة الإعجاب. في حين تتسبب المقاومة القادمة من الآخر في إزعاج التواصل السلس. إن إيجابية النعومة تتمثل في الإسراع من عمليات تداول المعلومات، والاتصالات، وسيولة رأس المال.

الجسد الناعم

في الأفلام المعاصرة، يظهر الوجه في كثير من اللقطات مقربًا عبر تقنية الـ Close-up. وفي تلك اللقطات، يظهر الجسم بالكامل كنوع من البورنوغرافيا. إنه يتجرد من بنيته اللغوية والإيمائية. هذا الجسد المصمت هو نوع من البورنوغرافيا. في اللقطة القريبة، تظهر جميع أجزاء الجسد كما لو كانت أعضاء جنسية: "الصورة عن قرب للوجه هي نوع من الفحش كما لو أنك قد نظرت إلى أحد الأعضاء الجنسية من مسافة قريبة. إنه يغدو عضوًا جنسيًا. أي صورة، أي شكل، أي جزء من الجسم يُحدق فيه من مسافة قريبة يتحول إلى عضو جنسي".[1]

وفقًا لفالتر بنيامين، لا تزال الصورة عن قرب نوعًا من الممارسة اللغوية. حيث يمكن قراءة الجسم عبرها. إنها تفسح الطريق أمام لغة اللاوعي لتغدو واضحة وراء الفضاء المكتسب عبر الوعي:

مع اللقطات القريبة Großaufnahme، يتمدد الفضاء. مع الحركة البطيئة (Zeitlupe slow motion)، تتمدّد الحركة. ... على نحو واضح، ثمة طبيعة أخرى تفصح عن ذاتها للكاميرا حال مقارنتها بالعين. "الآخر" قبل كل شيء، بمعنى أن الفضاء المضيء بوعي الإنسان، يفسح المجال لفضاء منفتح على اللاوعي... نكون على وعي كامل بحركة اليد التي تلتقط ولاعة السجائر أو الملعقة، لكن لا نعرف شيئًا تقريبًا عما يدور فعليًا بين اليد والمعدن، ولا يزال الأمر أقل في درجته، مع اختلاف الحالة المزاجية التي نكون عليها.[2]

---

(1) Jean Baudrillard, Das Andere selbst, Wien 1987, S. 35.

(2)Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1963, S. 36.

في الصورة المقربة للوجه، لا تكون الخلفية واضحة تمامًا. الصورة المقربة تُفضي إلى غياب العالم المحيط. تعكس جماليات الصورة المقربة مجتمعًا غدا منغلقًا على ذاته. حيث يبدو الوجه محاصرًا داخل نفسه، ويصبح مرجعًا ذاتيًا لنفسه. لم يعد يتضمن دلالة عالمية مشتركة، مما يعني أنه لم يعدّ مُعبّرًا. إن صورة السيلفي هي على وجه الدقة وجه فارغ بلا تعبير.

يشير التقاط صور السيلفي إلى الفراغ الداخلي للأنا. الأنا المعاصرة فقيرة للغاية تقبع في أشكال مستقرة من التعبيرات التي قد تؤطرها، والتي من شأنها أن تمنحها هوية قوية. اليوم، لا شيء يدوم. يمارس هذا الخلل تأثيرًا أيضًا على الأنا ويزعزع الاستقرار، ويجعلها غير آمنة. إن انعدام الأمن هذا، والقلق المفرط على الذات، ينتج عن إدمان صور السيلفي، وينتج عن نفس غدت مشتتة لا تستقر أبدًا ولا تشعر بالراحة. في مواجهة الفراغ الداخلي، تحاول الذات في السيلفي عبثًا إنتاج نفسها. يشير السيلفي إلى أشكال فارغة من النفس. إنه يستنسخ الفراغ. ليس الحب النرجسي أو الخيلاء هما المولدان لإدمان صور السيلفي، ولكنه الفراغ الداخلي. ليس ثمة وجود هنا للأنا النرجسية المستقرة التي يمكن أن تزهو بنفسها. بدلًا من ذلك، نحن نتعامل مع شكل من أشكال النرجسية السلبية.

تعمل الصورة عن قرب على تنعيم الملامح Gesicht في الوجه Face. يغدو الوجه بلا أعماق أو طيات. مجرد سطح أملس يفتقر الى الداخل. وهذا يقربه أكثر من الاشتقاق اللغوي له (الوجه من واجهة facies باللاتينية). عرض الوجه كواجهة لا يتطلب أي عمق تركيزي. فهذا التركيز من شأنه أن يلحق الضرر بالواجهة. وبالتالي، فإن مصراع الكاميرا يكون مفتوحًا بالكامل. المصراع المفتوح يزيل العمق، وجوهر الشيء، والنظرة. يجعل الوجه فاحشًا، بورنوغرافيًا. إن قصدية العرض تقضي على التحكم في النفس الذي يشكل جوهر النظرة: 'في الحقيقة، إنه يتطلع إلى اللاشيء؛ إنه يحتفظ في داخله

بحبه وخوفه: وهذه هي الرؤية.»[1] الوجه الذي يعرض ذاته يكون مفتقدًا للنظرة.

في عالم اليوم، يبدو الجسم في أزمة. حيث لا ينحل فقط إلى مجرد أعضاء بورنوغرافية، ولكن أيضًا إلى مجموعات من البيانات الرقمية. حيث الفكرة المهيمنة تمامًا على العصر الرقمي هي الاعتقاد بأن الحياة يمكن قياسها وإحصاؤها. تشارك أيضًا حركة «الذاتية الكمية» هذه العقيدة. حيث يُزوّد الجسم بأجهزة استشعار رقمية تسجل جميع البيانات المتعلقة بالجسم. «القياس الكمي» يُحول الجسم إلى شاشة مراقبة وتحكم. كما يجري توفير البيانات التي تم جمعها أيضًا على شبكة الإنترنت بحيث يتاح تبادلها. إن النزعة المعلوماتية تحلل الجسم إلى مجموعة من البيانات، بحيث يغدو مجموعة من البيانات المنسجمة. في الوقت نفسه، يتم تفكيك الجسم إلى أشياء جزئية تشبه الأعضاء الجنسية. إن الجسم الشفاف لم يعد بمثابة المشهد السردي للخيال. بدلاً من ذلك، يغدو مجرد بيانات مضافة أو أشياء جزئية.

إن الشبكة الرقمية في عالمنا هي التي تقوم بتشغيل الجسم. فالسيارة ذاتية القيادة ليست سوى محطة معلومات متنقلة يكون جسمي متصلًا بها فقط. وهذا يجعل قيادة السيارة محض عملية تشغيل. تنفصل السرعة فيها تمامًا عن الخيال. لم تعد السيارة امتدادًا للجسم، توفر القدرة على تخيل القوة والامتلاك والسيطرة. تقوم فئات الاقتصاد المشترك، مثل الاتصال أو الوصول، بتدمير الوهم الواقعي للسلطة والاستيلاء. في السيارة ذاتية القيادة، أنا لست ممثلاً أو مبدعًا أو مخرجًا دراميًا؛ أنا مجرد واجهة داخل شبكة الاتصالات العالمية.

(1) Barthes, Die helle Kammer, Frankfurt am Main 1989, S. 124.

إستطيقا النعومة

كانت إستطيقا الجمال ظاهرة من الظواهر الأصيلة المميزة للعصر الحديث. فقط في إستطيقا العصر الحديث، ينفصل الجميل عن السامي. حيث يبدو الجميل معزولًا في إيجابيته الخالصة. تعمل ذات العصر الحديث، التي غدت أكثر قوة على نحو مضطرد، على تحويل الجميل إلى موضوع إيجابي للمتعة. في هذا السياق، يوضع الجميل جوار المقدس، الذي لا يفضي -نتيجة ما يحمله من سلبية- إلى متعة فورية. إن سلبية المتسامي، التي تميّزه عن الجميل، تتحول إلى موضوع إيجابي مرة أخرى عندما يقودها العقل البشري. في تلك المرحلة، لم يعد ثمة مكان في الجميل للعالم الخارجي أو للآخر، ولكنه غدا شكلًا من أشكال التعبير الداخلي للذات.

لم يفصل لونجينوس[1] Pseudo-Longinos في عمله المعنون بـ "حول الجليل" Über das Erhabene (peri hypsous)، بين الجميل والمتعالي. حيث الجليل يمتلك جانبًا من الجميل. وحيث الجميل يتجاوز فكرة المتعة الخالصة. المرأة الجميلة، بحسب لونجينوس، "مُعذبة للعيون". وبالتالي، فهي جميلة، وفي الوقت ذاته تعذب بجمالها كل من يراها؛ إذ ليس ثمة تناقض بين الجمال والسمو. إن سلبية الألم تُعمق الجمال. لكن الآن، يغدو الجميل ناعمًا.

وبالمثل، لم يقم أفلاطون بالتمييز بين الجميل والجليل. الجميل لا يمكن تجاوزه على وجه التحديد، لأن به قدرًا من السمو. حيث تلازمه السلبية التي هي سمة من سمات المتعالي. ولا تسبب معاينة الجميل الشعور بالمتعة بقدر ما تسبب الشعور بالصدمات.

---

(1) كان لونجينوس (Λογγίνος) معلمًا إغريقيًا للبلاغة والخطابة عاش ما بين القرن الأول والثالث الميلاديين. معروف بكتابه «حول الجليل» أو «عن السامي» (Περὶ ὕψους).

في نهاية السلم الصاعد، يقتنص الشخص المتطلع إلى الجمال ذلك "الجمال المدهش" (tumumaston kalon)،[1] من «الجمال الإلهي» (theion kalon)[2] ومن الروعة والرهبة (ekplettontai)، فيسيطر "الهذيان" عليه.[3] تقع ميتافيزيقا الجمال الأفلاطونية في تناقض حادّ مع إستطيقا الجميل الحديثة. حيث تغدو تلك الأخيرة بمثابة جماليات المتعة التي تثبت الذات في الاستقلال الذاتي والرضا عن النفس، بدلًا من إلحاق الصدمة بها.

إن إستطيقا الجمال في العصر الحديث تبدو متناغمة مع إستطيقا النعومة. وفقًا لإدموند بيرك، الجميل هو أولًا ما يكون سلسًا. الأجساد التي تفضي إلى المتعة في أثناء لمسها يجب ألا تظهر أي قدر من المقاومة. يجب أن تكون ناعمة. وبالتالي، فإن الناعم يكون سطحًا نموذجيًا عندما يخلو من أي سلبية تشوهه. عندما ينتج عنه شعور خالٍ تمامًا من الألم أو المقاومة:

إذا بدا أن النعومة هي السبب الرئيس في المتعة التي نستشعرها في اللمس والتذوق والشم والسمع، فستُعتمد بسهولة مكونًا من عناصر الجمال البصري؛ خاصة كما أوضحنا من قبل، أن هذه الصفة موجودة تقريبًا دون استثناء في جميع الأشكال التي يُستقر على كونها جميلة. ليس ثمة شك في أن الأشياء التي تكون خشنة ومنبعجة، تستفز أعضاء الإحساس وتستثيرها، مما يتسبب في الشعور بالألم، والذي يفضي إلى التوتر العنيف أو تقلص الألياف العضلية.[4]

إن سلبية الألم تُضعف الإحساس بالجمال. حتى «الشدة

(1) Platon, Gastmahl, 210e.

(2) Ebd., 211e.

(3) Platon, Phaidros, 244a.

(4) Edmund Burke, Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, Hamburg 1989, S. 193f.

والمتانة»[1] تضعف قوته. تشمل الصفات الجميلة كلاً من «الرهافة والحسن». يغدو الجسم «رائعًا» إذا كانت مكوناته «ناعمة ومصقولة»، وأعضاؤه لا «تظهر أي غلظة أو تشوّه». الجسم الجميل الذي يثير الحب والرضا لا يثير توقعًا بالمقاومة. الفم مفتوح بقدر قليل، والتنفس يكون بطيئًا، والجسم كله يبدو مستكينًا، والأيدي معلقة بلا مبالاة على جانبي الجسم. كل هذا، كما يقول بيرك، «يرافقه شعور داخلي بالذوبان والضعف»[2].

يجعل بيرك النعومة سمة أساسية من سمات الجمال. وهكذا، تبدو الأوراق الجميلة، على الأشجار والزهور، والريش أو فراء الحيوانات الناعمة، جميلة. إن البشرة الملساء، على وجه التحديد، هي التي تجعل المرأة جميلة. أي خشونة تقلّل من الجمال:

لنأخذ أي شيء جميل، ونكسيه بسطح مكسور وعر. على الرغم من أنه قد يكون جيدًا في نواحٍ أخرى، فإنه لم يعد مرضيًا بالنسبة لنا. بينما، دعه يخلو من الكثير من العناصر الأخرى، لكنه يمتلك سطحًا، فسيكون أكثر إرضاءً من جميع العناصر الأخرى تقريبًا التي يخلو منها.[3]

تقلّل الزوايا الحادة أيضًا من الجمال: «في الواقع، بالنسبة لأي خشونة، فإن أي إسقاط ضوئي مفاجئ عليها، وأي زاوية حادة للنظر، تجعلها في أعلى درجات التناقض مع فكرة الجمال.»[4] على الرغم من أن الانقطاع المفاجئ في شكل ما، مثل أي تباين يحدث داخله، يضاعف من الجمال، فإنه يجب ألا يحدث بطريقة مفاجئة جدًا أو غير متوقعة، وأنا لا أجد أي شيء طبيعي مكون من زوايا، يكون في الوقت ذاته جميلًا.»[5]

---

(1) Ebd., S. 160.
(2) Ebd., S. 192.
(3) Ebd., S. 154.
(4) Ebd.
(5) Ebd., S. 155f.

فيما يتعلق بحاسة التذوق، تتوافق الحلاوة مع النعومة: «في الرائحة والذوق، نجد أن كل الأشياء المقبولة بالنسبة لهما، والتي تسمى عادةً بأنها حلوة، ذات طبيعة ناعمة، ...»[1] ولها نفس الأصل. إنها ظواهر إيجابية بحتة، وبالتالي فإنها تستنفد في مجرد كونها متعة.

يُحرر إدموند بيرك الجمال من أي سلبية. حيث يتوجب عليه أن يوفر «متعة إيجابية» على نحو كامل[2]. غير أن السامي، على النقيض من ذلك، يحمل بداخله سلبية. يكون الشيء الجميل صغيرًا ورقيقًا، براقًا ومرهفًا. يتميز بكونه ناعمًا ومستويًا. أما السامي فهو كبير الحجم، هائل، قاتم، خشن، غليظ. إنه يخلق حالة من القلق والرهبة. لكنها صحية إلى حد ما لأنها تجعل الروح في حالة من الاهتياج [Gemüt]، بينما يجعلها الجمال في حالة من الاسترخاء.

في مواجهة السامي، يسمح بيرك لسلبية القلق والرهبة في التحول إلى الإيجابية. إنها سلبية بتأثيرها النقي المفعم بالحياة. وبالتالي، فإن السامي يقف بشكل كامل في دائرة الذات. وبذلك يفقد آخريته وغرابته. يتم امتصاصه بالكامل عبر الذات:

في كل هذه الحالات، إذا كانت المعاناة الناتجة عن السامي ورهبته قد تم تعديلهما بحيث لا يكونا ضارين في الواقع؛ إذا لم يكن الألم يحمل عنفًا، ولم تكن الرهبة مصحوبة بالتدمير المباشر للشخص، فإن هذه المشاعر تُنقّي الأعضاء، سواء كانت معتدلة أم جارفة، من الأعباء المزعجة والخطرة. إنها قادرة على إحداث البهجة؛ ليست المتعة، بل نوعًا من الرهبة المبهجة، نوعًا من الهدوء المشوب بالقلق.[3]

---

(1) Ebd., S. 194.

(2) Ebd., S. 67.

(3)Ebd., S. 176.

مثل بيرك، يعزل كانط الجمال في إيجابيته. فالجمال سبب رئيس من أسباب المتعة الإيجابية. ومع ذلك، فإن هذه المتعة تفوق متعة تذوق الطعام، حيث يعتبرها كانط جزءًا لا يتجزأ من العملية المعرفية. فالخيال والفهم يتشاركان على حد سواء في إنتاج المعرفة. يعتبر الخيال بمثابة الملَكة التي تقوم بتجميع المعطيات الحسية المتعددة التي يقدمها الحدس في صورة متماسكة. فهو يعمل على مستوى واحد من التجريد فوق ذلك. إنه يستوعب الصور، ويجعلها في مرتبة أقل من المفاهيم. في حالة الجمال، تصبح الكليات المعرفية للخيال والفهم في حالة من اللعب الحر، وفي نوع من التفاعل المتناغم. عندما نتطلع إلى شيء جميل، تلعب الكليات المعرفية دورها. إنها لا تعمل بعد على إنتاج المعرفة. بمعنى آخر، عندما تواجه شيئًا جميلًا، تلعب الكليات المعرفية دورها. ومع ذلك، فإن لعبها الحر [Spiel] ليس حرًا على نحو كامل، وليس متحررًا من الهدف، لأنه بمثابة افتتاحية [Vorspiel] للمعرفة بوصفها عملًا. لكنها لا زالت تقوم باللعب. يفترض الجمال اللعب. وهو يقع في مرحلة أولية للعمل.

إن الذات تسعى إلى الجمال لأن الجمال يحفّز التفاعل المتناغم بين الكليات المعرفية. والإحساس بالجمال ليس سوى "المتعة الناتجة عن تناغم الملكات المعرفية"، أو في التناغم "المنظم للقوى الإدراكية"، وهو أمر ضروري لعمل الإدراك. في نهاية المطاف، يلعب الجمال دورًا رئيسًا في العملية المعرفية لدى كانط، حتى بالنسبة لـ "الأفعال". قد لا يُنتج الجمال المعرفة بمفرده، لكنه يحافظ على آلية الحركة المعرفية. عندما تواجه الذات الجمال، تعشق نفسها. الجميل هو شعور شبقي ذاتي. إنه ليس شعورًا بالأشياء، ولكنه شعور بالذات. ليس الجمال هو الآخر الذي تسمح الذات لنفسها أن تنجرف وراءه. المتعة في الجمال هي متعة الذات في ذاتها. يؤكد أدورنو في نظريته الجمالية، على وجه التحديد على العنصر الشبقي الذاتي في إستطيقا كانط الجمالية: "هذا المبدأ المنهجي، الممثل للشرعية الذاتية بغض النظر عما هو غير ذلك، والذي لا يتأثر من

جانبه بأي شيء، يواصل متعته: في تلك الذاتية، اللاواعية لنفسها، تستمتع الذات بشعور السلطة."[1]

على النقيض من الجمال، لا يسبب المتسامي شعورًا فوريًا بالسعادة. وكما ذهب بيرك، فإن الشعور الأولي كرد فعل للمتسامي هو المعاناة أو عدم الارتياح. السامي ضخم للغاية، يتجاوز الخيال ولا يمكنه الإحاطه به، وغير قادر على تكثيفه في صورة واحدة. وبالتالي، فإن شعور الصدمة والاستحواذ يكون هو الشعور الغالب على الذات. هذا هو ما يشكل سلبية السامي. عند النظر إلى الظواهر الطبيعية الهائلة، فإن الذات في البداية يتملّكها شعور بالعجز. لكنها تستعيد رباطة جأشها من خلال تمالك نفسها بطريقة جد مختلفة عن تلك التي تنتاب الذات حال معاينتها لموضوع جميل؛ حيث تلوذ الذات بالعقل وفكرته عن اللانهائية فتكون النتيجة أن «كل شيء في الطبيعة يكون صغيرًا ومتواضعًا بالنسبة لشيء آخر».[2]

حتى الظواهر الطبيعية الهائلة لا تلحق الصدمة بالذات. فالعقل يظل في منأى عن تأثيرها. الخوف من الموت، بوصفه «تثبيطًا للقوى الحيوية»، هو شعور مغلّف بفكرة المتعالي لكنه محدود التأثير من حيث مدته. الارتداد إلى داخل العقل وعالم الأفكار يحوّل الذات إلى الشعور بالسعادة مرة أخرى[3]:

وبالتالي لا يمكن أن نطلق صفة السمو على المحيط الهائل في اتساعه، المهتاج نتيجة العواصف التي تضربه. إنه يبدو مروعًا؛ يجب

---

(1) Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, hrsg. von R. Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt am Main 1970, S. 77.

(2) Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, in: Ders., Werke in zehn Bänden, hrsg. von W. Weischedel, Darmstadt 1957, S. 330.

(3) يشير المؤلف هنا إلى الفكر المثالي بوجه عام على أساس أنه ذلك الفكر الذي يرد العالم كله إلى الذات بوصفها نقطة الارتكاز التي لا يوجد شيء خارجها، وهنا تتلاقى مثالية كانط مع هيجل مع باركلي. وربما يتوجب على القارئ استحضار هذا المعنى لفهم ما يرمي إليه المؤلف في الموضوع الذي يناقشه في الصفحة التالية. المترجم

على المرء بالفعل أن يملأ عقله بكل أنواع الأفكار إذا كان عن طريق هذا الحدس يسعى إلى أن يضع شعورًا يتسم بالسمو في حد ذاته، حيث يكون العقل مستنفرًا للتخلي عن الإحساس واستغراق نفسه في الأفكار التي تتضمن ما يعلو عليه.[1]

في مواجهة السمو Erhabene، تشعر الذات بأنها متفوقة على الطبيعة، لأن ما يكون ساميًا حقًّا هو فكرة اللانهاية erhaben المتأصلة في العقل. ويسقط هذا التسامي عن طريق الخطأ على موضوع ما؛ الطبيعة في هذه الحالة. يصف كانط هذا الارتباك بأنه "انحراف Erschleichung". إن السامي، مثل الجميل، ليس موضوعًا، ولكن شعورًا بالموضوع، شعورًا شبقيًّا ذاتيًّا.

المتعة الناتجة عن السامي لها طابع "سلبي"، في حين أن "الجميل يتصف بالإيجابية"، فالمتعة في الجميل إيجابية لأن الذات تشعر بالجمال على نحو فوري ومباشر. عندما يدخل المرء في مواجهة مع المتسامي، ينتاب الذات في البداية شعور بعدم الارتياح. هذا هو السبب في أن المتعة الناتجة عن السمو سلبية. لا تتأسس سلبية السامي من حقيقة مواجهة الذات مع الآخر، وأنه يسحب الذات من نفسها صوب الآخر، وأن ينتهي بها المطاف إلى التخارج الكامل عن نفسها. ليس ثمة سلبية للآخر من شأنها أن تتجاهل حالة الشبقية الذاتية المتأصّلة في المتعالي. فالذات لا تتخارج عن نفسها لا عند مواجهة الجمال، ولا عندما يواجه المرء موضوعًا متعاليًا. في الحالتين تظلّ الذات مرتكزة بشكل دائم على نفسها. أي شيء من شأنه أن يكون آخر على نحو كلي، ويهرب من دائرة السمو، ينظر إليه كانط بوصفه مروعًا، وحشيًا، أو لا قرار له. سيكون أشبه بالفاجعة التي لا مكان لها في جماليات كانط.

لا الجميل ولا السامي يمثلان آخر بالنسبة للذات. بدلًا من ذلك، تستحوذ عليهما الذات بداخلها. قد نستعيض بنوع آخر من

(1) Zum Beispiel: Wolfgang Welsch, Ästhetisches Denken, Stuttgart 2003.

الجمال، حتى لو كان جمال الآخر، فقط إذا افترضنا وجود منطقة أخرى تتجاوز دائرة الشبقية الذاتية للذات. ومع ذلك، فإن محاولة وضع الجمال بديلًا للمتسامي، على طريقة ما بعد الحداثة، ليست مفيدة. فالجميل والسامي ينحدران من الأصل ذاته. بدلاً من وضع السامي في مقابل الجميل، يجب على المرء أن يعود إلى جماليات المتعالي، الذي لا يمكن استبعاد الذات منه، وبالتالي التراجع عن هذا الفصل المزعوم بين الاثنين.

الجمال الرقمي

تُحيل الذات، كما تصورها كانط، إلى نفسها طوال الوقت. فهي لا تفقد نفسها أبدًا، ولا تعدمها. تعمل شبقية الذات التلقائية على حمايتها من أي تدخل خارجي. لا شيء يمكن أن يتسبب في إصابتها. يفكر أدورنو في نوع آخر من العقل، وهو العقل الذي يدرك، حال مواجهته للسامي في الطبيعة، نفسه في الآخر تمامًا. فالسامي قادر على إخراج الذات من أسرها:

بدلاً من ذلك، كما هي الحال لدى كانط، فإن الروح في وجه الطبيعة تدرك تفوقها، فهي تدرك جوهرها الطبيعي. هذه هي اللحظة التي تتحرك فيها الذات، في مواجهة السمو. إن استدعاء الطبيعة يكسر غطرسة الذات: «دموعي تنهمر، والأرض قد استردت ابنها». مع هذا، فإن الذات تتخارج، روحيًّا، من سجن ذاتها.[1]

تنهمر الدموع حالما تلقي الذات بظلالها على الطبيعة.[2] البكاء، إنه يتجاوز حدود الذات. بالنسبة لأدورنو، فإن التجربة الجمالية الحقيقية ليست تجربة ممتعة يعترف بها الشخص بنفسه، ولكنها تجربة تشعر الذات بالصدمة أو تجعلها تعي ما تملكه من محدودية.

إن القشعريرة، المعادية بشكل جذري للفكرة التقليدية عن التجربة الذاتية الخالصة Erlebnis، لا تقدّم أي إشباع خاص للأنا؛ وهي لا تتماثل مع الرغبة. بدلًا من ذلك، هي مؤشر على التخلص من الأنا، التي في خضم اهتزازها، تدرك محدوديتها.[3]

---

(1) Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 410.

(2) Ebd.

(3) Ebd., S. 364.

لا يثير "الجمال الطبيعي" الإعجاب على نحو فوري. فهو لا يستهدف القول: "كم هو جميل!" للإشارة إلى الموضوع الذي يجسده، لأن الكلام هو نوع من الإهانة للصمت الذي يهيمن على المناظر الطبيعية، فهو يختزل جمالها في مجرد ألفاظ؛ إن الطبيعة تفصح عن نفسها في صمت... وكلما كانت الطبيعة موضعًا للملاحظة المكثفة، كلما كان الشخص أقل إدراكًا لجمالها، ما لم يكن إدراكها بالفعل قد حدث على نحو إلزامي[1].

يتكشّف الجمال الطبيعي للإدراك الحسي ما قبل التأملي، بوصفه «حضورًا غير قائم بعد»[2]، حيث يشير إلى «ما يتبدّى في الوجدان أكثر مما يشير حرفيًا إلى ما هو ماثل».[3] يتحدث أدورنو عن «الشعور بالخجل حال مواجهة الجمال الطبيعي»[4]، والذي ينبع من «الأذى الذي يلحقه المرء به نتيجة حمله ما هو غير موجود إلى الوجود. إن جلال الطبيعة يتمثل في عدم وجودها بعد؛ حيث تشكل حائلًا بتعبيرها في مواجهة القصدية الإنسانية». وهي بذلك ترفض أي نوع من الاستخدام «وهكذا، ينأي الجمال الطبيعي بصورة كاملة عن منطق الاستهلاك، فضلًا عن منطق «التواصل»، الذي يُفضي فقط إلى تكيّف الروح مع المنفعة، مما يؤدي إلى جعل الروح سلعة مثل بقية السلع؛... »[5]

من أجل المتعة الخالصة، المخضبة بالشبقية الذاتية التلقائية، يظل الجمال الطبيعي مُغلقًا. الألم فقط لديه حق الوصول إليه؛ دموع الألم التي تذرفها الذات من داخلها. الألم هو الدموع التي تفصح عن الآخر كليًا: إن الألم يكون مضمرًا في وجه الجمال، وليس ثمة موضع يتفوق في جوهرية وجوده على خبرة الطبيعة،

---

(1) Ebd., S. 108.

(2) Ebd., S. 115.

(3) Ebd., S. 111.

(4) Ebd., S. 115.

(5) Ebd.

إنها التوق المتجدد إلى ما يعد به الجمال...[1] إن التوق إلى الجمال الطبيعي هو في نهاية المطاف اشتياق إلى نمط مختلف من الوجود، لشكل آخر من أشكال الحياة الخالية تمامًا من العنف.

يقف الجمال الطبيعي نقيضًا للجمال الرقمي. الجمال الرقمي يقضي تمامًا على سلبية الآخر. لذلك هو جمال ناعم على نحو كامل. وليس المقصود هنا أنه لا يستدعي دموعنا، بقدر ما يعني أن ما يتركه في النفس هو مجرد متعة دون سلبية تذكر؛ محض إعجاب Like. يشكّل الجمال الرقمي مساحة ناعمة للنفس، لا تسمح لأي شيء غريب، أو ينتمي إلى الآخر، بالدخول. الجزء الداخلي النقي دون أي مظهر خارجي هو الوضع الذي يظهر فيه. حتى الطبيعة يعمل على تحويلها إلى نافذة لنفسه. وبفضل الرقمنة الكلية لكل ما هو كائن، ثمة إضفاء طابع ذاتي كلي على الوجود، ذاتية مطلقة يلتقي الإنسان بمقتضاها مع نفسه فقط.

يدور الجمال الطبيعي في زمان غير متشكّل بعد. يبدو كما لو كان أفقًا طوباويًا لما لم يأت بعد. على النقيض من ذلك، فإن زمن الجمال الرقمي هو الحاضر الفوري الذي لا مستقبل له ولا تاريخ أيضًا. إنه ببساطة موجود هناك، في حين أن المسافة تكون متأصّلة في الجمال الطبيعي: فالأخير "يحجب نفسه في لحظة القرب"[2]. وتلك المسافة البعدية تنأى به عن أي نوع من الاستهلاك:

بوصفه عصيًا على التحديد، ويتعارض مع إمكانية التعريف، فإن الجمال الطبيعي ينأى عن أي محاولة لتعريفه. وهو على علاقة ماهوية بالموسيقى،... فكما هي الحال في الموسيقى، فإن ما يضيء في الطبيعة يختفي فقط في اللحظة التي نحاول فيها الإمساك به.[3]

ليس ثمة تعارض جذري بين الجمال الطبيعي والجمال الفني.

(1) Ebd., S. 114.

(2) Ebd., S. 115.

(3) Ebd., S. 113.

بدلًا من ذلك، يحاول الفن محاكاة «الجمال الطبيعي على نحو ما»؛ «ما يندّ عن إمكانية وصفه بلغة الطبيعة».[1] وهو يعمل بذلك على حفظه. الجمال الفني هو «الصورة الحية الناطقة والوسيلة الوحيدة التي من خلالها تتحدث الطبيعة عن نفسها...».[2]

يغدو الجمال الطبيعي الآن «أثرًا لا هوية له في الأشياء تحت تأثير الهوية العالمية».[3] إن الجمال الرقمي ينفي أي سلبية غير متطابقة معه. ويسمح فقط بالاختلافات القابلة للاستهلاك والقابلة للاستخدام. الحالة المتغيرة التي تكون عليها الأشياء تفسح مجالًا للتنوع. أما العالم الرقمي، بالطريقة التي يتحدث بها إلينا، هو عالم يعيشه البشر بشبكية العين الخاصة بهم. هذا العالم البشري الذي يتم تشغيله عن طريق الشبكة العالمية ينتج نسخًا متطابقة ذاتيًا. كلما كانت الشبكة متماسكة، كلما استطاع العالم حماية نفسه ضد الآخر، الخارج. إن شبكية العين الرقمية تعمل على تحويل العالم إلى شاشة تحكم ومراقبة. وداخل هذا الفضاء البصري الذاتي، ذي الجوهر الرقمي، تغدو الدهشة شيئًا بعيد المنال. أما الشيء الوحيد الذي لا يزال يثير إعجاب البشر، فهو أنفسهم.

(1) Ebd., S. 114.

(2) Ebd., S. 115.

(3) Ebd., S. 114.

جمالية الاحتجاب[1]

الجمال شيء مختبأ. الإخفاء صفة ضرورية للجمال. فالشفافية والجمال لا يسيران جنبًا إلى جنب. لهذا فالجمال الشفاف يتناقض مع هذا التصور. الجمال هو بالضرورة نوع من الظهور، يكون الغموض ملازمًا له. تعني اللاشفافية أن الشيء محاط بالظلال. أما العُري فيميط اللثام عن الالتباس ويقضي عليه. وبالتالي، فإن من طبيعة الجمال أنه لا يمكن الكشف عنه. البورنوغرافيا، كالعري، تفتقد الخباء والأسرار، وهي الشكل المناقض للجمال. مكانها المثالي هو نافذة العرض:

لا شيء يبدو أكثر تجانسًا من البورنوغرافيا. إنها دائمًا صور ساذجة، تفتقد القصد والروية. مثل نافذة متجر لا تعرض سوى قطعة واحدة من المجوهرات اللامعة، تتشكل البورنوغرافيا تمامًا عبر تقديمها شيء واحد فقط: الجنس. فليس ثمة شيء ثانوي أو في موضع غير ملائم يؤدي إلى الإخفاء أو الإرجاء أو الاشتباه...[2].

إخفاء Verdecken، وإرجاء Verzögern، واشتباه Ablenken هي كلها استراتيجيات مكانية وزمانية للجمال. يُنتج الإخفاء الجزئي لمعانًا مُغريًا. فالجميل يتردّد قبل ظهوره. وتُحقق هالة الغموض التي يمتلكها الحماية له من الاتصال المباشر. هكذا يغدو الجميل إيروتيكيًا. أما البورنوغرافيا فهي تفتقد أي قدر من الاشتباه. حيث تُسقط حقها في الحصول عليه. الاشتباه يحول البورنوغرافيا إلى نوع من التصوير الفوتوغرافي المثير:

---

(1) المصطلح الذي يستخدمه المؤلف هو Verhüllung ومعناه الدقيق الحجاب. لكننا فضلنا استخدام احتجاب حتى لا يختلط بالمعنى الديني والثقافي.

(2) Barthes, Die helle Kammer, a. a.O., S. 51.

دليلًا على حدوث هذا التعارض: يقوم مابليثورب بنقل صوره المقربة من الأعضاء التناسلية من مستوى البورنوغرافيا إلى مستوى الصور الإيروتيكية عن طريق تصوير نسيج الملابس الداخلية من مسافة قريبة جدًّا: لم تعد الصور الفوتوغرافية أحادية، حيث إنني مهتم أيضًا بتصوير نسيج المادة.[1]

يوجه المصور الفوتوغرافي عنايته بعيدًا عن الشيء ذاته. يقوم بتحويل الشيء الثانوي إلى شيء رئيس، أو أن يجعل هذا الأخير تابعًا للأول. يتخذ الجمال أيضًا موقعه بجانب الشيء Sache، في الهامش Nebensächliche. فلا ينبغي أن يكون الموضوع الجميل حاضرًا على نحو فجّ.

وفقًا لما ذكره فالتر بنيامين، فإن شعر غوته "يتجه نحو الداخل في ضوء خفي ينكسر عبر أجزاء متعددة الألوان". وقد أثّر الحجاب على غوته مرارًا وتكرارًا "حيث كان كفاحه في الأساس من أجل مكاشفة الجمال". يقتبس بنيامين من فاوست غوته[2]:

---

(1) Ebd.

(2) فاوست: Faust: هي مسرحية تراجيدية، من تأليف الكاتب المسرحي الألماني يوهان فولفغانغ فون غوته. تقع في فصلين: الجزء الأول من التراجيديا (بالألمانية: Faust. Der Tragödie erster Teil) ونشر للمرة الأولى في عام 1808، والجزء الثاني من التراجيديا (بالألمانية: Der Tragödie zweiter Teil) ونُشر للمرة الأولى في 1832 وهو العام الذي توفي فيه غوته. على الرغم من أن المسرحية حققت نجاحًا باهرًا إلا أنها نادرًا ما كانت تؤدى على المسرح، لكنها حصدت أكبر جمهور في المسارح الألمانية. ويعتبر "فاوست" عمل غوته الأكثر شهرة ويضعه الكثيرون ضمن أعظم الأعمال الأدبية في تاريخ الأدب الألماني. وقد أنهى غوته نسخة أولية من الجزء الأول من العمل في 1806، ونشرت في 1808، ثم أعقب ذلك طبعة منقحة في 1828-1829، وكان ذلك آخر تعديل لغوته عليها. وقبل تلك الطبعتين ظهرت طباعة جزئية من فاوست في 1790. أقدم نسخ العمل، معروفة باسم اورفاوست، وضعت بين 1772 وعام 1775، إلا أن التفاصيل عن تلك النسخة غير واضحة. المخطوطة فُقدت، ولكن تم اكتشاف نسخة في عام 1886. أما الجزء الثاني فقد أنهاه غوته في عام 1831. وعلى النقيض من الجزء الأول، لم يركز غوته على روح فاوست التي تم بيعها للشيطان، عوضًا عن هذا ركز على الظواهر الإجتماعية مثل علم النفس والتاريخ والسياسة بالإضافة إلى موضوعات فلسفية وصوفية. وهذا الجزء عكس السنوات الأخيرة من حياة غوته، ويلاحظ فيه الغموض وكثرة الخفايا. والجزء بأكمله قائم على قصيدة نظم بعضها قبل صدور الجزء الأول، ونظم الباقي بعد صدوره، وأصدر القصيدة كاملة في عام 1827 واسماها "خيال الظل الكلاسيكي الرومانتيكي". نُشر الجزء الثاني من المسرحية بعد وفاته في عام 1832. المترجم

تمسك بكل ما تبقى لك

الغطاء، لا تدعه يذهب. فالشياطين تسحبه بالفعل نحو النهايات،

ترغب بشدة في نقله بعيدًا إلى العالم السفلي.

أمسك بإحكام. فلن تفقد الألهة بل ستفقد ما هو إلهي.[1]

هذا هو الغطاء الذي هو إلهي في طبيعته. الخفاء ضروري للجمال. وبالتالي، لا يمكن تجريده من غطائه أو إماطة اللثام عنه. استحالة إماطة اللثام عن الجمال هي جزء من طبيعته. فالشيء يكون جميلًا فيما يملكه من ثنايا، وفي احتجابه، واختبائه. ويظل الشيء الجميل أصيلًا في ذاته ما دام محتجبًا. المحتجب هو في الأساس «ملتبس». ولكي تكون جميلًا على نحو قاطع يعني أن تكون محتجبًا. من هنا يطلق بنيامين على النقد الفني هرمنيوطيقا التحجب:

إن مهمة النقد الفني ليست رفع الحجاب عن العمل الفني، بل التعرف عليه في تحجّبه على نحو أكثر دقة، ومراقبة بزوغ المرة الأولى للرؤية الحقيقية للجمال، بعيدًا عن التعاطف الكاذب، والرؤية الساذجة. رؤية الجمال بوصفه سرًّا. لن يتم اقتناص أي عمل فني حقيقي في مكان غير ذلك الذي يمثل فيه نفسه سرًّا. في هذا الشيء، الذي يكون الحجاب في آخر الأمر ضروريًّا بالنسبة له، لا يمكن تمييز الجميل داخله بطريقة أخرى.[2]

ليس من ماهية الجمال أن يتحوّل إلى مستوى الإثارة المباشرة للتعاطف، ولا التأمل الساذج. كلتاهما طريقتان تحاولان رفع الحجاب أو التلصص من خلاله. الطريقة الوحيدة لرؤية الجمال،

---

(1) Walter Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1.1., hrsg. von R. Tiedemann u.a., Frankfurt am Main 1991, S. 197.

(2) Ebd., S. 195.

بوصفه سرًّا، هي معرفته في حالة احتجابه. يحتاج المرء أولًا، وقبل كل شيء، الاتجاه نحو الحجاب من أجل التعرف على ما هو محجوب. فالحجاب أكثر أهمية من الموضوع المحتجب. وهو يثير الخيال النصي أيضًا. يذهب أوغسطين إلى إن الله يحجب الكتاب المقدس عمدًا من خلال استخدامه للأسلوب المجازي، وإخفاء الأشياء تحت ضروب الكلام المختلفة»؛[1] من أجل تحويلها لموضوعات للرغبة. من الاستعارات الإيروتيكية في الكتاب المقدس، استعارة الرداء. وبالتالي، يبدو الرداء أمرًا ضروريًا للكتاب المقدس، حتى للجميل. ويعمل التأويل على المواطن الإيروتيكية التي يثيرها الحجاب داخل النص. إنه يزيد من متعة النص ويحوّل القراءة إلى فعل من أفعال الحب.

تستخدم التوراة أيضًا تقنية الحجاب. حيث النص أشبه بمحب يتوارى عن الأعين، ولبرهة من الزمن Augenblick يكشف وجهه للشخص الذي يحبه، لكنه يعاود الاختفاء مجددًا. هكذا تتحول القراءة إلى مغامرة إيروتيكية:

> **حقًّا، تكشف التوراة عن كلمة وتدعها تبزغ قليلًا إلى النور، لتُخفي نفسها مجددًا. لكنها تفعل هذا فقط لأولئك الذين يؤمنون بها، ويعملون وفق تعاليمها. فالتوراة تشبه الفتاة الجميلة البكر الطاهرة، التي تتوارى عن الأعين داخل غرفة منعزلة في قصرها، لكنها تمتلك حبيبًا سريًّا، لا يعرفه الآخرون. من أجل حبها، يواصل بلا كلَل الذهاب إلى قصرها، ويفتّش بهذه الطريقة وتلك بحثًا عنها. إنها تعرف أن عشيقها يطرق بوابة قصرها. ما الذي تفعله هي؟ تفتح باب غرفتها المجهولة بعض الشيء، وتكشف للحظة وجهها إلى حبيبها، ولكنها تعاود إخفاءه مرة أخرى على الفور.[2]**

---

(1) Augustinus, Ausgewählte Schriften, Bd. 8, Ausgewählte praktische Schriften homiletischen und katechetischen Inhalts, München 1925, S. 175.

(2) Gershom Scholem, Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Frankfurt am Main 1973, S. 77f.

تكشف التوراة «عن نفسها وتختبئ»: و«تنطق عبر الحجاب بكلمات مجازية».[1] وتحكي لحبيبها «جميع أسرارها الخفية وكل ما كان يجول بخاطرها وفي قلبها منذ البداية».[2]

بحكم تعريفها، لا يمكن أن تكون المعلومات محتجبة. إنها شفافة بطبيعتها. وتُقدّم على نحو سلس تمامًا، كما أنها تقاوم طرق التعبير المجازية، وتقف في مواجهة أي حالة من حالات الاحتجاب. إن المعلومات تتحدث بطريقة مباشرة. وهذا أيضًا ما يميّزها عن المعرفة التي تسمح بقدرٍ من السرية. تتبع المعلومات نهجًا مختلفًا تمامًا. إنه موجّه نحو الكشف، نحو الحقيقة المطلقة. إن المعلومات ذات طبيعة بورنوغرافية.

وفقًا لبارت، يعتبر الحجاب جزءًا أساسيًا من الإثارة الجنسية. «الجزء الأكثر إثارة» من الجسم هو «حيث تكون فجوات الملابس»،[3] تلك القطعة من الجلد التي تبزغ «بين قطعتين من الملابس (البنطال والسترة)، بين حافتين (قميص مفتوح العنق، والقفازات والكم). فما هو مثير يكمن في «هتك الستر».[4] التمزق، والخرق، والفجوات هي مفردات الطاقة الإيروتيكية. وتختلف المتعة الإيروتيكية للنص عن «متعة التعري البدني» المستمدة من اللاتحجب التدريجي.[5] الرواية الجذابة التي تنتقل نحو كشف النقاب عن الحقيقة النهائية، هي بالمثل ذات طبيعة إيروتيكية: «فالإثارة كلها قد تتركّز في التطلع إلى رؤية عضو جنسي (حلم المراهق) أو في معرفة نهاية القصة (الإشباع الروائي). إن الطاقة الإيروتيكية قادرة على الفعل دون وجود حقيقة واقعية. إنه نوع من التعالق، أو ظاهرة تتعلق بالاحتجاب.

يرتكز الإغواء على قصديّتي لشيء ما لدى الآخر، يعتبره هذا

---

(1) Ebd., S. 78.

(2) Ebd., S. 78f.

(3) Roland Barthes, Die Lust am Text, Frankfurt am Main 2010, S. 18.

(4) Ebd., S. 19.

(5) Ebd.

الأخير سرًّا بالنسبة له إلى الأبد، وهو شيء لا يمكنني معرفته بصورة مباشرة عنه، ولكن على الرغم من ذلك، فإنه يُمارس سحرًا من وراء حجاب السرية».[1] إن «مسارات المسافة»، أو حتى مسارات الاحتجاب[2] تكون متأصّلة في الإغواء. والعلاقة الحميمة التي يقدمها الحب تُقلص بالفعل من المسافة السرية التي تعتبر حاسمة في الإغواء. وفي النهاية، تقضي عليه البورنوغرافيا تمامًا:

من حالة إلى أخرى، من الإغواء إلى الحب، ثم إلى الرغبة، ثم الجنسانية، وأخيرًا إلى البورنوغرافيا الخالصة والمباشرة؛ كلما ذهبت، كلما اقتربت من السر الأقل، واللغز الأصغر، صوب المجاهرة، والتعبير، والكشف،...[3]

ليس فقط وضع الجسم هو الذي يكون عاريًا، ولكن الروح أيضًا. تُمثّل بورنوغرافيا الروح النهاية المطلقة للإغواء الذي يدور في فضاء المراوغة أكثر من دورانه داخل دائرة الحقيقة.

(1) Jean Baudrillard, Transparenz des Bösen, Berlin 1992, S. 191.
(2) Jean Baudrillard, Die fatalen Strategien, München 1991, S. 120.
(3) Ebd., S. 130.

جمالية الجُرح

يتأمل رولان بارت فيما أطلق عليه إيروتيكا الجُرح: «لا جلد لي (إلا للمداعبات). إن المخدوش، بمحاكاة تهكمية لسقراط في فايدروس، وليس المغطى بالريش، هو ما يجب التحدث عنه حال الوقوع في الحب.»[1]

إن مجتمع الإيجابية اليوم يقلّل من سلبية الجرح والإصابة. ويصدُق هذا أيضًا على الحب. حيث يتم تجنب أي شيء قد يؤدي إلى الإصابة. إن الإدراك الحسي يتجنب، بشكل متزايد، السلبية، ويسيطر عليه الشعور بالإعجاب Like. لكن الرؤية بالمعنى الحقيقي تعني دائمًا رؤية مختلفة، ألا وهي خبرة الرؤية. من المستحيل أن نرى بشكل مختلف دون تعريض أنفسنا للإصابة. فالرؤية تستدعي القابلية للخدش. وإلا، فإن الشيء نفسه يعيد اجترار نفسه. الحساسية هي القابلية للخدش. قد يقول المرء أيضًا إن الإصابة هي لحظة الحقيقة في الرؤية. من دون ضرر لا توجد حقيقة Wahrheit، ولا حتى إدراك الحسي Wahrnehmen.

في روايته دفاتر مالت لاوريد بريج Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge، يصف ريلكه[2] رؤيته على أساس كونها

(1) Roland Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt am Main 1988, S. 124.

(2) رينيه كارل فيلهلم يوهان يوزيف ماريا ريلكه الشهير بـ راينر ماريا ريلكه (4 ديسمبر 1875 - 29 ديسمبر 1926) شاعر نمساوي- بوهيمي/ رومانسي/ حداثي، ويعدّ واحدًا من أكثر شعراء الألمانية تميزًا. ركّز في شعره على صعوبة التواصل في عصر العزلة والقلق العميقين، وهي للمواضيع التي وضعته كشخصية انتقالية بين الشعر التقليدي وشعر الحداثة. من أشهر أعماله "مرثيات دوينو" التي يشير إليها المؤلف أعلاه؛ أما أشهر أعماله النثرية فهما "رسائل إلى شاعر شاب" والسيرة شبه الذاتية "مفكرات مالت لوريد بريج". كما كتب أكثر من 400 قصيدة بالفرنسية، في حب موطنه الذي اختاره في كانتون فاليز في سويسرا. يسمُّونه الشاعر الذي قتلته وردة!؛ ففي أحد صباحات تشرين الأول من العام 1926، خرج ريلكه إلى حديقة مقرّه السويسري لكي يقطف، كعادته، بعض ورودها. لم يكترث عندما جرَحَتْ يدَه إحدى الأشواك، ولم يَخَف حين ظهرت لديه في المرحلة نفسها بوادر اللوكيميا. استسلم بعد أقل من شهرين ووافته المنية. المترجم

نوعًا من الإصابة. إن الرؤية تكشف نفسها تمامًا لكل ما يلج المناطق المجهولة من النفس. وبالتالي، فإن تعلم كيفية الرؤية ليس سوى عملية نشطة واعية. بدلًا من ذلك، فهو أمر يحدث أو يكشف نفسه أمام ما يحدث: إنني أتعلم كيف أرى. لا أعرف ما السبب، لكن كل شيء يدخلني بشكل أعمق، ولم يعد يتوقّف عند النقطة التي كان ينتهي فيها. الآن كل شيء يجد طريقة إلى النفس الداخلية التي كنت أجهلها. لا أعرف ما الذي يحدث هناك.

تعتبر سلبية التعرض للجرح والإصابة جزءًا ضروريًا من الخبرة. حيث تشبه الخبرة مفترق طرق يكون المرء عرضة للخطر في أثناء المرور منه:

القنفذ. إنه ينغلق على نفسه... يستشعر الخطر على الطريق السريع، ويعرّض نفسه للحادث... لا قصيدة بدون حادث، ولا قصيدة لا تفتح نفسها كجرح، وليس ثمة قصيدة لا تكون مثل الجرح[1].

من غير جرح، لا الشعر ولا الفن ممكنان. ينطلق التفكير أيضًا من سلبية الجرح، فمن غير ألم وجرح، يدور الشيء في إطار المألوف، والعادي، والمعتاد: «الخبرة في جوهرها هي المعاناة التي تكشف فيها الغرابة الأساسية للموجودات عن نفسها في مواجهة العادي والمألوف».[2]

تطور نظرية بارت في التصوير الفوتوغرافي أيضًا جمالية للجرح. يحدّد بارت عنصرين مهمّين في التصوير الفوتوغرافي؛ يُطلق على الأول اسم الستوديوم (studium)؛ حيث يتعلق هذا النوع بالمجال الواسع للمعلومات الذي يتمّ فيه تلقّي المعلومة: "هذا المجال الرحب للرغبة الفاترة، ذات الاهتمام المتنوّع، والذوق غير

(1) Jacques Derrida, Was ist Dichtung?, Berlin 1990, S. 10.

(2) Martin Heidegger, Parmenides, in: Ders., Gesamtausgabe, Bd. 54, Frankfurt am Main 1982, S. 249.

المتناقض: أحب/ لا أحب"[1]. ينتمي الستوديوم إلى صيغة الانجذاب (to like) وليس الشغف (to love)؛ إنه يستدعي شكل الحكم، "أعجبني/ لا يعجبني"؛ يفتقر إلى القوة أو العاطفة والصدمة. يعتبر التصوير الفوتوغرافي شكلًا من أشكال الشفرات الثقافية.[2] يمتثل الستوديوم لهذه الشفرات بنوع أقل أو أكثر أريحية، لكنه لا يسلك مسلك هذا «لا يسعدني أبدًا أو يؤلمني».[3] لا يثير أي شغف أو حب. إنه فقط يقوم «باستثارة رغبة غير كاملة، إرادة مجتزئة»، موجهة بـ «اهتمام غامض، زلق، غير مسؤول».

العنصر الثاني، هو البونكتوم punctum، وهو الذي يخترق الستوديوم. إنه لا يستنفر حكم الإعجاب؛ بل يسبب الإصابة بدلًا من ذلك: الألم Ergriffenheit والقلق Betroffenheit. يعطّل البونكتوم تدفّق المعلومات؛ إنه يعبّر عن نفسه على أنه صدع وشرخ؛ إنّه يشكّل موقعًا شديد الكثافة والتكثيف، يسكنه شيء لا يمكن تحمُّله. يفتقر إلى الشفافية والوضوح الذي يميز الستوديوم.[4]

ولا يكشف البونكتوم عن الشيء إلا عند التحديق في الموضوع الذي لا يزال قائمًا في الصورة. وعلى النقيض من ذلك، إن آلاف الصور المتحركة على الشاشة تجبر المشاهد، كما يصفه بارت، على «التحديق المستمر». إن عمق البونكتوم «يستعصي على النظرة العابرة والمتلاشية التي لا يوجد فيها تكثيف»[5]. في كثير من الأحيان، لا يتجلى البونكتوم على الفور، ولكن بعد برهة فحسب يبدأ في التكشّف:

«لا غرابة في أنه أحيانًا لا يتكشف البونكتوم، على الرغم من وضوحه، إلا بعد برهة، حين تكون الصورة بعيدة عن

(1) Barthes, Die helle Kammer, a.a.O., S. 36.

(2) Ebd., S. 60.

(3) Ebd., S. 37.

(4) Ebd., S. 59.

(5) Ebd., S. 68.

نظري، أفكر فيها من جديد. يحدث أنني أستطيع معرفة صورة أتذكرها بشكل أفضل من صورة أنظر إليها... فهمت للتو أنه مهما كان البونكتوم مباشرًا وقاطعًا، يمكن أن يكون أيضًا كامنًا (لكنه لا يُدرك أبدًا دون أي اختبار)»[1].

يُدرج بارت البورنوغرافيا كذلك ضمن الصور الفوتوغرافية المتوحدة؛ إنها مصقولة وشفافة، ولا تكشف عن أيّ تصدّعات أو غموض[2]. وفي مقابل ذلك، تميز الصدوع والتمزقات الداخلية الرغبة الجنسية الإيروتيكية، فهي غير مصقولة وغير شفافة. البورنوغرافيا صورة «مضطربة ومشوشة»[3]. البورنوغرافيا تحوّل كل شيء إلى الخارج وتعرضه. لا تحتوي البورنوغرافيا على أيّ قدر من الخصوصية أو الخفاء أو الغموض «مثل واجهة زجاجية تعرض قطعة واحدة فقط من المجوهرات البرّاقة، واجهة مخصّصة بالكامل لعرض شيء واحد فقط: الجنس؛ وليس ثمة موضوع آخر غير متوقع يأتي ليستر بعض الشيء، يرجئ أو يشتت»[4].

إن الشفافية فاحشة لأنها لا تحتفظ بشيء مغطّى أو مخفي، ولكنها بالأحرى تسلّمه إلى العرض من كلّ جوانبه. واليوم تتراوح صور وسائل الإعلام بين كونها أكثر أو أقل إباحية بسبب القيود المفروضة عليها؛ فهي تفتقر إلى أيّ كثافة سيميائية؛ لا تمتلك شيئًا يمكن استهدافه واقتناصه، وعلى أقصى تقدير، توفّر موضوعًا لـ «أعجبني»[5].

«صور التحقيقات الصحفية كثيرًا ما تكون صورًا متوحدة (الصورة المتوحدة ليست بالضرورة ساكنة). لا يوجد في هذه الصور بونكتوم؛ إنما صدمة ما -يمكن للحرف أن يصدم- لكن

---

(1) Ebd., S. 51.
(2) Ebd., S. 60.
(3) Ebd., S. 60f.
(4) Ebd., S. 51.
(5) Ebd., S. 65f.

دون ارتباك؛ تستطيع الصورة أن تصرخ من دون أن تجرح»[1].

إن الاستهلاك الجشع للصور يجعل من المستحيل على المرء إغلاق عينيه دون مطاردة. يفترض البونكتوم رؤية زهدية. هناك شيء موسيقيٌ متأصل فيه. هذه الموسيقى تبدأ في العزف فقط بمجرد أن نغلق العيون «في حالة من الصمت». إغلاق العينين يعني «جعل الصورة تتحدث في صمت»[2]. وهكذا، يقتبس بارت من كافكا: «نحن نقوم بتصوير الأشياء من أجل أن نطردها من عقولنا. قصصي هي طريقة لإغلاق عيني»[3]. تقع الموسيقى فحسب على المسافة التأملية نفسها التي تكون للصورة؛ حيث لا يمكن للشفافية أن تتوافق مع الموسيقى، كما يلزم على الفوتوغرافيا أن تكون صامتة أيضًا. يلاحظ بارت أن التصوير يجب أن يكون «صامتًا». لا يكشف التصوير الفوتوغرافي إلا عن «صمت الصمت»؛ إنه يمثل مكان الصمت، مما يجعل التأمل ممكنًا. أما صور البورنو، فلا تستغرق أيّ وقت لإدراكها؛ إنها صريحة ولها صوت صاخب، كما أنها تفتقر إلى المسافة الزمنية ولا تعترف بالذاكرة؛ إنها مصممة فحسب لخدمة الهدف من وجودها، الإثارة الفورية والإشباع المؤقت:

لا غرابة في أنه أحيانًا لا يتكشف البونكتوم على الرغم من وضوحه، إلا بعد برهة، حين تكون الصورة بعيدة عن نظري، أفكر فيها من جديد. يحدث أنني أستطيع معرفة صورة أتذكرها بشكل أفضل من صورة أنظر إليها، كما لو أن الرؤية المباشرة توجه اللغة توجيهًا مزيفًا،... فهمت للتو أنه مهما كان البونكتوم مباشرًا وقاطعًا، يستطيع أن يرتضي ببعض الكُمون (ولكن لا يرضى أبدًا دون أي اختبار)[4].

---

(1) Ebd., S. 65.

(2) Ebd.

(3) Ebd.

(4) Ebd., S. 62.

إذا كانت الثقافة تتكوّن من أشكال معينة، مفاهيم وإيماءات وسرديات وأفعال، فإن إضفاء البورنوغرافيا على المرئي يحدث بوصفه ملمحًا من ملامح ثقافة اليوم. البورنوغرافيا مفككة، لا شيء منها يتطلب القراءة، وهي تعمل بوصفها إعلانات، ذات وسائل مباشرة وملموسة، وتنتقل كالعدوى بين البشر. إنها ما بعد تأويلية. فهي لا تخلق مسافة يصبح فيها البونكتوم ممكنًا؛ لا يشمل أسلوب عملها القراءة، ولكنها تعتمد على العدوى والإصابة؛ لا يسكنها أيّ بونكتوم في داخلها؛ إنها تفريغ في مشهد. مجتمع البورنوغرافيا هو مجتمع المشهد.

جمالية الكارثة

في نقد العقل العملي لكانط، نجد القول المأثور المشهور الذي كُتب أيضًا على قبره: «شيئان ما انفكّا يثيران في نفسي الإعجاب والاحترام: السماء المرصعة بالنجوم من فوق، والقانون الأخلاقي بداخلي.»[1] إن العقل هو مستودع القانون الأخلاقي عند كانط. والليلة المرصعة بالنجوم لا علاقة لها أيضًا بالخارج. إنها لا توجد خارج الذات. فهي تمتد عبر جوهر العقل الداخلي. تعني الكارثة من الناحية الحرفية البلاء-الساطع (من الكلمة اللاتينية des-astrum).

لم يكن كانط مهتمًا بفكرة الكارثة. حتى الظواهر الطبيعية الهائلة لا تمثل أحداثًا كارثية. ففي مواجهة عنف الطبيعة، تلجأ الذات إلى العقل الداخلي الذي يجعل كل شيء في الخارج هيّنًا. يحصن كانط نفسه بشكل دائم ضد الخارج الذي يتملّص من الطبيعة الشبقية الداخلية للذات. من المفترض أن يوضع كل شيء تحت تأثير الجوهر الداخلي للذات -هذه هي الحقيقة الضرورية اللازمة لمقولات كانط.

تتمثّل مهمة الفن، وفقًا لهيجل، في "تحويل السطح المرئي للشكل إلى عيون لا حصر لها"،[2] حيث «يُكشف عن الروح الحرة في الجوهر اللامتناهي»[3]. أو، كما عبر أفلاطون عن ذلك مُستشهدًا بنجمته المفضلة في السماء: «عندما أتطلع إلى النجوم، يا نجمتي، أوه! هل أطمع أن أكون مثل السماوات وأراكم بآلاف العيون»، على العكس من ذلك، فإن الفن يسعى إلى أن يجعل أعماله كما لو كانت أرغوس[4] صاحب الألف عين، حيث تسري الروح الداخلية

(1) Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, a. a.O., S. 300.

(2) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik 1, a. a.O., S. 203f.

(3) Ebd.

(4) آرغوس أو آرغوس بانوبتس (باليونانية: Ἄργος Πανόπτης) وفق الميثولوجيا الإغريقية هو عملاق ذو عيون كثيرة تنتشر في رأسه وسائر جسده، قيل إنها 1000 عين. المترجم.

والروح المطلقة في كل نقطة.

الروح المطلق هي ذاتها أرغوس صاحب الألف عين الذي يضيء كل شيء دون استثناء. تشبه سماء هيجل التي تتسع لألف عين سماء كانط المرصعة بالنجوم، والتي لا يوجد في فضائها أو محيطها أي نجم مشؤوم. تمثل «روح» هيغل، وكذلك «عقل» كانط، تعويذة ضد الكوارث، وضد الخارج، وضد الآخر تمامًا.

تتطفّل الكارثة على «الفضاء المرصع بالنجوم» كنجم مشؤوم. إنها نوع من أنواع «اللاتجانس الجذري» بين الداخل والخارج،[1] الخارج، الذي يفتح الباب الداخلي للروح: «لن أقول إن الكارثة مطلقة؛ على العكس من ذلك، فإنها تعمل على فقدان المطلق لاتجاهه. إنها تجيء وتذهب، وهي حالة من الارتباك المشوش، وحتى على الرغم من دقتها، فإنها تعمل على مفاجأة الخارج بكثافة،...»[2] تتميز الكارثة بحذر يختلف عن «آرغوس» ذي الألف عين: « إذا قلت: إن الكارثة تشاهد، فهي لا تفعل ذلك عبر إيقاظ الذات؛ بمعنى: لا يحدث الاستيقاظ تحت السماء الفلكية»[3]. تعني الكارثة «انسحابًا خارج الفضاء الفلكي».[4]

وفقًا لبلانشو، تمثّل السماء الفارغة، كصورة مضادة للسماوات المرصعة بالنجوم، المشهد الأول لطفولته. تكشف له هذه السماء عن موضعية ما الآخر تمامًا، الخارج الذي لا يمكن استيعابه، والذي يملأ جماله وسموّه الطفل «بفرحٍ مدمر»:

السماء، السماء ذاتها، وقد انفتحت بغتة، حالكة الظلمة وفارغة... لكن رد الفعل اللامتوقع على هذا المشهد هو شعورٌ بالروعة bonheur التي تغمر الطفل على الفور، إنها الروعة العاصفة التي

(1) Maurice Blanchot, Die Schrift des Desasters, München 2005, S. 147.

(2) Ebd., S. 12.

(3) Ebd., S. 67.

(4) Ebd., S. 176.

عبّر عنها بفيضان لا ينتهي من الدموع...[1]

الطفل في حالة نشوة على الجانب الآخر من السماء المجردة. وقد تمزقت ذاته من داخلها، فتخارجت؛ تجاوزت حدودها، وأفرغت ما بداخلها. هنا تثبت الكارثة أنها صيغة للسعادة.[2]

تتناقض جماليات الكوارث مع جمالية المتعة حيث يكون موضوع استمتاع الذات في تلك الأخيرة هو الذات نفسها. جماليات الكارثة هي جماليةٌ لهذا الحدث الضبابي. الأحداث غير الواضحة، مثل الغبار الأبيض الذي تتخلّله قطرات المطر، أو تساقط الثلوج بصمت في غسق الصباح، أو رائحة تنطلق من بعض الأحجار في يوم صيفي حار. كل هذه الأحداث يمكن أن تكون أيضًا أحداثًا كارثية، أي أحداث التفريغ التي تعمل على إفراغ الأنا، عزلها عن ذاتها وسحبها إلى الخارج، مما يحقق الغبطة لها. تغدو هذه الوقائع جميلة لأنها تصادر الأنا وتحاصرها. إن الكارثة تعني موت الشبقية الذاتية الملتصقة بذاتها.

يحتوي ديوان أزهار الشر Les Fleurs du mal لبودلير Baudelaire على قصيدته الرائعة ترنيمة للجمال Hymne à la Beauté. حيث النجوم des astres المشعّة للجمال، تجد طريقها في قوافي بودلير على علاقة أصيلة بالكارثة désastres. فالجمال هو الكارثة التي تربك نظام النجوم. إنه الشعلة flambeau التي تقترب منها الفراشات فتحترق حتى الموت. تنتظم قوافي الشعلة فتجسّد حالة من الخطر الحرج. ينسج بودلير في أبياته الشعرية الجمال بالشعلة والخطر. سلبية الكارثة، ما هو مميت، هي لحظة من لحظات الجمال.

---

(1) Maurice Blanchot, [... absolute Leere des Himmels ...], in: Die andere Urszene, hrsg. Von M. Coelen und F. Ensslin, Berlin 2008, S. 19.

(2) يشير المؤلف هنا إلى موقف ذكره الكاتب والفيلسوف الفرنسي موريس بلانشو عن مشهد لم ينسه منذ طفولته؛ وهو التطلع إلى السماء في ليلة حالكة الظلمة. المترجم

الجمال، كما تقول افتتاحية مراثي دوينو Duineser Elegie لراينر ماريا ريلكه، "ليس سوى بداية للخوف، الذي ما زلنا قادرين على تحمله". حيث تشكّل سلبية الخوف المنبت الأصيل للجمال؛ إنها الطبقة العميقة منه. ما هو جميل هو المحتمل الذي لا يطاق، أو الذي لا يطاق لكنه محتمل. إنه الدرع الذي يقينا من الهلع. ولكن في الوقت نفسه، يمكن رؤية الهلع من خلاله. هذا هو ما يشكّل الطبيعة المزدوجة للجمال. الجمال ليس شكلًا بل درعًا.

وفقًا لأدورنو، فإن سلبية الارتباك ضرورية للجمال. الجمال هو الشكل الذي يدرج نفسه في اللاشكل، فيما هو غير متمايز:

"تسمح روح التشكّل الجمالية، داخل تلك العناصر التي نشطت فيها، بدخول ما يشبهها فقط، أو ما يُلتمس فهمه وجعله نظيرًا له. هذا هو المسار الذي يمكن أن نسميه إضفاء الطابع الشكلي...".[1]

يُرسخ الجميل نفسه في قدرته على مقاومة اللاتشكل، الارتباك، من الكل غير المتمايز، عن طريق وضع أشكال: إن صورة الجمال كشيء فريد ومتمايز تنبع من التحرر من الخوف، من الكل المتسلط وسطوة الطبيعة». ومع ذلك، فإن مظهر الجمال لا ينفي الارتباك تمامًا. إنه لا ينجح بصورة كاملة في «حماية نفسه من التأثر بالموجود المباشر»، بما لا شكل له. ذلك أن المرعب يتحصّن في الخارج كما يتحصن العدو أمام أسوار مدينة محاصرة فيجعلها فريسة للمجاعة».[2]

يكون الشكل الخارجي للجمال هشًا ومُهدّدًا. إنه «يُدمر تدريجيًا» من جانبه الآخر، المرعب: «إن اختزال الجمال للمرعب الذي نشأ عنه وتعداه، وأبقاه خارج المعبد المقدس، يكشف عن بعض القصور والعجز».[3] وتبدو العلاقة بين الجميل والمرعب متناقضة. فالجميل

(1) Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 82.

(2) Ebd., S. 83

(3) Ebd., S. 84.

لا يرفض المرعب ببساطة. إنه لا يسعى لتشويهه. بدلًا من ذلك، فإن الروح التي تسعى إلى تشكيل الأشكال تحتاج إلى ما لا شكل له، عدوّها، حتى لا تتحول إلى شكل ميّت. لقد أرسى العقل نظامه في التكوينات المختلطة لأنصاف البشر وأنصاف الحيوان، أما التاريخ الطبيعي «فلم يسمح ببقاء مثل هذه الأشياء»، وهذا ما نعنيه بالمرعب. يقع الجمال بين الكارثة والكآبة، وبين البشاعة واللاتحدد، وبين اقتحام الآخر والانكفاء على النفس. وفكرة أدورنو عن الجمال الطبيعي، هي بالتحديد انعكاس للهوية الجامدة للشكل. إنه يقدم شهادته عن اللامتطابق:

«إن الجميل الطبيعي هو أثر اللامتطابق منقوشًا على الأشياء في ظل سحر التطابق الكلي. وما دام يفعل فعله، فلا وجود ولا مثول لأي متطابق على نحو إيجابي. لذلك يبقى الجمال الطبيعي منفلتًا وغير يقيني إلى حد بعيد، مثلما أن ما يعِد به يتجاوز كل ما يحايث الإنساني».[1]

إن السلبية المنكسرة Gebrochenheit للوجود هي التي تؤسس الجمال. وهكذا، يتحدث أدورنو عن الآثار الإنسانية "المتلاحمة، بغض النظر عن هزائم الذات وانكساراتها"[2]. دون سلبية الانكسار، سينحلّ الجمال إلى كل ما هو ناعم وسلس. تصف إستطيقا أدورنو الشكل الجمالي في صيغ متناقضة[3]. فتماسكه يتكون في حقيقته من «اللاتماسك». وهو لا يخلو من «الاختلافات والتناقضات»[4]. يمتلك وحدة مهشمة، ويعاني من تصدّعات ‹الآخر›. إن قلب الجمال، هو في الحقيقة قلب متصدع.

يكون الأقل تصدّعًا هو شكل التعبير الناعم والسلس. ومن المفارقات، أنه يشع قدرًا من الكآبة، قدرًا من اللاحياة. فدون سلبية

(1) Ebd., S. 114.
(2) Ebd., S. 213.
(3) Ebd., S. 216.
(4) Ebd., S. 216.

الموت، تتحول الحياة إلى شيء ميت، وتنسال في سيولة موحشة. السلبية هي القوة الدافعة للحياة، كما أنها تشكل جوهر الجمال. إن الضعف والهشاشة والانكسار، كلها صفات متأصلة في الجمال. استنادًا إلى تلك السلبية، يدين الجمال بقوّته إلى الإغواء. فالمعافى تمامًا في صحته، وهنا تكمن المفارقة، يفتقد القدرة على الإغواء. إنه يقترب أكثر من البورنوغرافيا لا الإغواء. الجمال في الحقيقة اعتلال:

الصحة المفرطة هي دائمًا، على هذا النحو، نوع من المرض أيضًا. ترياقه في علة إدراك ماهيتها، في كبح الحياة ذاتها. يشبه الجمال مثل هذا الترياق العلاجي. إنه يعتقل الحياة، وبالتالي ينخر دومًا بداخلها. لهذا، إذا قُهر المرض من أجل الحياة، ستغدو الحياة ناقصة، في انفصالها الأعمى عن لحظتها الأخرى، وفي تقدمها المضطرد نحو حتفها، نحو التدمير والشر، الإهانة والوقاحة. وحتى نتجنب قوى التدمير، يتوجب على المرء أن يكره الحياة أيضًا: الموت فقط هو صورة للحياة غير المشوهة.[1]

في عالمنا اليوم يقضي الكالوكراتي[2] Kalokratie، الذي يتخذ من الصحة شعارًا له، ومن النعومة والسلاسة قيمًا مطلقة، على الجمال. كما تتحوّل الحياة الصحية الخالصة، التي تتّخذ اليوم شكل الحفاظ الهستيري على الحياة، إلى شيء ميت، إلى مسخ. وبالتالي، نحن اليوم ميتون تمامًا لنعيش، متمتعون بالحياة لنموت.

---

(1) Theodor W. Adorno, Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, in: Ders., Gesammelte Schriften, a.a.O., Bd. 4, Frankfurt am Main 1980, S. 87.

(2) كلمة يونانية تعني حكم الجميل kalos، وقد اشتق منها مصطلح الديمقراطية democracy. المترجم.

مثال الجمال

على الرغم من أن إستطيقا الجميل عند كانط تتحدّد من خلال مفهومه عن شبقية الذات، فإنها ليست إستطيقا للاستهلاك. إن الذات عند كانط أقرب إلى الزهد من الحس. فالمتعة التي يستشعرها المرء في إدراك الجمال هي منزهة عن الغرض. وهناك مسافة إستطيقية تجعلنا قادرين على تأمّل الجمال. لذا فالحدس الجمالي ليس استهلاكيًا ولكنه تأملي. على الرغم من أن كانط يعزل الجمال في إيجابيته، فإنه لم يجعله موضوعًا للمتعة الحسية. فالجمال لا ينبعث منه حافز جذاب كما الموضوعات الحسية. بدلًا من ذلك، يتخذ شكلًا إستطيقيًا. يبدو الأمر على خلاف ذلك في عالم اليوم، حيث ينتج النظام الإستطيقي كمية هائلة من المثيرات. إن هذا الطوفان من المحفزات والمثيرات هو، على وجه الدقة، ما يجعل الجمال يختفي. وحيث تنتفي أي مسافة تأملية بين الذات وموضوعها، تتحول العلاقة إلى علاقة استهلاك من الطراز الأول.

علاوة على ذلك، ووفقًا لكانط، يتجاوز الجمال مجال الإستطيقا الخالصة، ليصل إلى المجال الأخلاقي. يكتب كانط معلقًا على قصيدة ترنيمة للجمال Hymne an die Schönheit لهيلدرلن Hölderlin: "تتحدث إلينا الطبيعة عبر أشكالها الجميلة، وقد منحتنا هبة فك رموز الكتابة السرية داخل شعورنا الأخلاقي". تمثل القيمة الأخلاقية المتجاوزة للجمال أيضًا القيمة "المثالية"[1] له، تلك التي يميزها كانط عن «الفكرة المعيارية عن الجمال». إن الفكرة المعيارية عن الجمال هي تلك التي تخص القواعد المتعلقة بالأنواع الفنية. حيث يبدو الشكل جميلًا إذا كان يتوافق مع هذه القاعدة، وقبيحًا إذا كان ينحرف تمامًا عنها.

---

(1) Kant, Kritik der Urteilskraft, a.a.O., S. 234.

هذا الأمر لا ينطبق فقط على الجنس البشري، فنحن نمتلك فكرة طبيعية عن الجمال في كافة الأنواع الأخرى. إنه «الشكل الملائم الذي نعتقد بضرورة أن تكون عليه الكائنات»، وهي بمثابة «نموذج أصلي» تستنسخ به الأنواع نفسها. والوجه الذي يتوافق لدينا مع الفكرة الطبيعية للجمال هو وجهٌ منتظمٌ وناعمٌ على نحو تام «لا يمكن أن يحتوي على أي شيء محدد بوصفه سمة مميزة له»[1]. فهو يعبر عن الفكرة الذي يتوجب أن تأتي الأنواع وفقًا له أكثر من تعبيره عن أي سمة متفردة تُميز الكائن عن غيره». وعلى النقيض من الفكرة المعيارية للجمال، فإن «الجمال المثالي» نوع فريد بالنسبة للجنس البشري. إنه «التعبير المرئي للأفكار الأخلاقية، التي ينتظم الجوهر الإنساني وفقًا لها»[2].

ونظرًا للجوهر العقلي الذي يشمله، يتجنّب المثل الأعلى للجمال أي شكل من أشكال الاستهلاك حيث: «لا يسمح العقل بأي جاذبية حسية تختلط بالموضوع في أثناء عملية الإشباع، ورغم ذلك يستحوذ الجميل على اهتمامنا بدرجة كبيرة». إن الحكم المتعلق بمثال الجمال يتجاوز الإستطيقي الخالص والذوق البحت. إنه «حكم الذوق العقلاني» الذي يستند إلى «توافق الذوق مع العقل، والجميل مع الخير».[3] وليس بمقدور كل شخص تمثُّل هذا الجمال والحكم عليه. فالقيام بذلك يتطلب قوةً من الخيال قادرة على تصور الأفكار الأخلاقية التي تم اكتسابها في سياق عملية من التعليم المتقدم. ووفقًا لما يحتويه الجمال من طابع مثالي، يتحدث كانط عن الجميل بوصفه أخلاقيًا وعن الأخلاقي بوصفه جماليًا.

لفترة طويلة من الزمن، كان الجمال على علاقة طردية وثيقة مع الأخلاق والطباع الحسنة للمرء. غير أن في عالم اليوم، تفسح

(1) Ebd., S. 317.
(2) Ebd., S. 318.
(3) Ebd., S. 312.

الصفة الجميلة المجال تمامًا للجنسانية:

إبان القرن التاسع عشر كان يُنظر إلى نساء الطبقة الوسطى على أساس أنهن يمتلكن الجاذبية نتيجة ما يتمتعن به من جمال، لا نتيجة جاذبيتهن الجنسية. كان ينظر إلى الجمال بوصفه سمة جسدية وروحية. ...وبالتالي لم يكن الإغراء الجنسي، على هذا النحو، معيارًا متعارفًا لاختيار رفيقة ما في الحياة، أو على الأقل كان يمثّل في هذا السياق معيارًا جديدًا للتقييم ينفصل عن كل من الجمال والشخصية الأخلاقية، أو ربما كانت الصفات النفسية والشخصية متضمنة في نهاية المطاف تحت فئة النشاط الجنسي.[1]

إن إضفاء الطابع الجنسي على الجسم لا يتبع فقط منطق التحرر أو دعاوى الحرية، لأنه يحدث جنبًا إلى جنب مع عملية تسليع الجسم. يستغل صناعة الجمال الجسم عن طريق إضفاء الطابع الجنسي عليه وجعله ملائمًا باعتباره موضوعًا للاستهلاك. الاستهلاك والجنس شرطان يلزم أحدهما الآخر. والذات التي تتأسس على الرغبة الجنسية هي ذات ناتجة عن الرأسمالية الاستهلاكية. كما تعمل ثقافة الاستهلاك على تقديم المزيد والمزيد من قيم الجمال بوصفها مخططات للإثارة والتحفيز. غير أن المثل الأعلى للجمال يتجنب الاستهلاك. وبالتالي يسعى المجتمع الاستهلاكي إلى القضاء على أي قيمة متجاوزة للجمال، بحيث يغدو سلسًا وقابلًا للاستهلاك.

تتعارض الجاذبية الجنسية مع الجمال الأخلاقي أو جمال الروح. حيث تمتلك كل من الأخلاق والفضيلة والشخصة زمانًا خاصًا يستند إلى المدة والثبات والدوام. والمعنى الحقيقي للشخصية هو علامتها الأصلية، العلامة المميزة الأصيلة للذات التي يستحيل

(1) Eva Illouz, Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung, Berlin 2011, S. 83.

محوها. حيث الدوام هو السمة الرئيسة لها. وفقًا لكارل شميت، يفتقر الماء إلى الشخصية لدرجة لا تسمح بوضع علامات ثابتة عليه: «على البحر... لا يمكن نقش خطوط ثابتة. ...فالبحر لا شخصية له، بالمعنى الأصلي للكلمة، الذي يأتي من كلمة charassein اليونانية، بمعنى النقش، والخدش، والبصمة.[1]

كما يتعارض كلٌّ من الثبات والديمومة مع الاستهلاك. فالاستهلاك والديمومة يستبعد كلاهما الآخر. على النقيض من ذلك، تؤدي راهنية الموضة وتحولاتها اللاهثة إلى تسريع عملية الاستهلاك. وبالتالي، فإن ثقافة الاستهلاك تقضي على فكرة الامتداد الزمني. الشخصية والاستهلاك ضدان. والمستهلك المثالي هو ذلك الشخص الفاقد للشخصية. ففقدان الشخصية يفسح المجال أمام فوضى الاستهلاك.

وفقًا لشميت، فإن وجود «أكثر من عدو حقيقي هو علامة على وجود صراع داخلي». الشخصية المستقرة لا تسمح بـ «مضاعفة العدو». من الضروري التعامل مع عدو حقيقي واحد و «الدخول معه في عراك»، «حتى يمتلك المرء هوية خاصة به؛ حدوده، وشكله». وبالتالي، فإن العدو هو ما يمنحنا «شكلنا الخاص الذي نكتسبه عبر صراعنا معه»[2]. وبالمثل، عندما يمتلك الشخص صديقًا حقيقيًا في علاقة قائمة على الديمومة سيكون ذلك أيضًا دليلًا على أن الشخص لديه شخصية مستقرة. يريد شميت أن يقول، إن فقدان الشخصية والشكل لدى شخص ما، وكلما كان الشخص أكثر سلاسة وأقل فاعلية، كلما كان لديه أصدقاء كثر. وعليه فإن الفيسبوك سوق يفتقد تمامًا إلى الشخصية.

تبدأ أطروحة ناموس الأرض Der Nomos der Erde لكارل شميت Carl Schmitt بمديح الأرض. يشيد بها شميت، أولًا وقبل

(1) Carl Schmitt, Nomos der Erde, Berlin 1950, S. 13f.

(2) Carl Schmitt, Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen, Berlin 1963, S. 87f.

كل شيء، لما تتمتع به من صلابة. تسمح الأرض بحدود واضحة وعلامات وسياجات. كما أن صلابتها تتيح إمكانية استقرار الحجارة عليها والحوائط وجدران القلاع على أرضها:

ثم أصبحت أنظمة الحياة الاجتماعية البشرية وتنظيماتها واضحة. الأسر والعشائر والقبائل والممتلكات وأشكال الملكية وعلاقات الجوار، وأيضًا أشكال السلطة والهيمنة، لقد أفصحوا جميعًا عن أنفسهم على نحوٍ علني.

يُعدّ ناموس الأرض لشميت نموذجًا هَجَرته البشرية منذ زمن بعيد لصالح الرقمنة. يحوّل النظام الرقمي كافة المعامل المتغيرة للوجود. «أشكال الملكية»، و «علاقات الجوار»، و «العشائر»، و «القبائل»، و «الممتلكات»؛ جميعها تنتمي إلى النظام الأرضي، بوصفها نواميس للأرض. لكن الشبكات الرقمية تقوم بتفكيك كل ما سبق. كما أن الاقتصاد القائم على المشاركة Sharing يجعل "الملكية" غير ضرورية عن طريق استبدال حسابات الدخول للشبكة بها. يشبه الوسيط الرقمي البحر الذي لا تحده حدود، والذي لا يمكن نقش الخطوط الثابتة والعلامات عليه. لا يمكن إقامة أي حصون أو عتبات أو جدران أو خنادق أو حدود حجرية على البحر الرقمي. الشخصيات المستقرة تستعصي على الشبكة. إنها تفتقر إلى الاتصال والتواصل. في أزمنة علاقات الشبكات والعولمة والتواصل، تبدو صفة الاستقرار عيبًا ونقصًا في الشخصية. يحتفي النظام الرقمي بمثال من نوع آخر، يطلق عليه "الإنسان الفاقد للهوية". إن النعومة لا شخصية لها.

الجمال بوصفه حقيقة

يمكن قراءة إستطيقا هيجل، مثل كانط، بطريقة مزدوجة. من ناحية، يمكن قراءتها من منظور الجوهر الذاتي الذي لا يعرف التخارج، أو الكارثة. من ناحية أخرى، تسمح بقراءة تتماشى مع مبادئ الحرية والتسوية. هذه القراءة الثانية هي الأكثر إثارة للاهتمام من بين القراءتين. إذا أخرج المرء فكرة هيجل من سجن الذاتية، أو جعلها تنفصل عن الأنا، فربما يفضي ذلك إلى الكشف عن بعض الجوانب المثيرة للاهتمام. وفي الواقع يُسقط النقد ما بعد الحداثي لهيجل موضوع الذاتية من حساباته.

من المصطلحات الأساسية في إستطيقا هيجل مصطلح «المفهوم». فهو يجعل الجمال مثاليًا، ويضفي عليه بريق الحقيقة. يُنتج الجمال عن المفهوم الذي يكشف عن نفسه في الشكل الحسي، أو «الفكرة بوصفها نوعًا من الاتحاد الفوري للمفهوم مع واقعها»[1]. إنه الشكل الحي والحيوي، الذي يصوغ الواقع من خلال بلوغه عبر كل الطرق التي تؤدي إليه hin-durch-greifend. يوحّد المفهوم عناصر الواقع، ويشملها في حياة كاملة تتمتّع بالحيوية. في حين يقبض الكل الذي يتشكل عبر المفهوم على كل شيء بداخله. فهو يغلف كل شيء يشمله. هذه المجموعة، هذا الجمع يغدو مشمولًا بالكل، والذي هو قادر على "استدعاء الفُرادى الذين لا حصر لهم من تشتتهم بغية ضمهم في تعبير واحد وشكل واحد، هو الجميل"[2]. المفهوم هو التجمع والتوسط والتسوية. وبالتالي "لا يمكن النظر إليه بوصفه ركامًا Haufen من العناصر". فالركام لا يكافئ الجميل. لهذا تتخذ المفاهيم حيطتها حتى لا ينحل الكل إلى ركام أو يتبدد في محض "أكوام".

(1) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik 1, a. a.O., S. 157.
(2) Ebd., S. 201.

ثمة نقد متكرر لمفهوم هيغل عن الكل، خاصة عندما يأتي من معسكر ما بعد الحداثة. يتمثل هذا النقد في القول بأن الكل يلغي الفردية، وبالتالي يقمع التعددية والاختلاف. ومع ذلك، فإن هذا النقد لا ينصف فكرة هيغل عن الكل أو المفهوم. إن الكل عند هيغل ليس بنية للهيمنة، ولا يُخضِع كل شيء له مهيمنًا على أجزائه. بدلًا من ذلك، وفي المقام الأول، يفتح الكل مساحة أمام مكوناته للحركة والفعل، ومن ثم يفسح مجالًا للحرية: "الكل هو... الواحد الذي يحتوي ضمنًا على الأطراف في حريتها".[1] الكل هو شكل من أشكال الوساطة والتسوية، وحدة متناغمة، «توازنٌ مستقر لكافة الأجزاء بداخله»[2]. الكل هو الانسجام والملاءمة. يؤسس المفهوم لوحدةٍ -حيث لا تزال الأطراف المنفصلة والمتعارضة في استقلال حقيقي وثبات ضد بعضها البعض، ولا تزال العوامل المثالية المتفردة التي يتم التسوية بينها في نوع من التناغم الحر[3]. على هذا النحو، تغدو التسوية مهمة الفلسفة المُثلى:

تقتحم الفلسفة جوهر الخصائص المتعارضة ذاتيًا، وتعمل على اكتشاف طبيعتها الرئيسة من عدة جوانب، لا من جانب واحد مطلق، وهي تذوبهم جميعًا وتضفي عليهم نوعًا من الوئام والوحدة؛ وحدة الحقيقة[4]. إن الحقيقة هي التسوية. الحقيقة هي الحرية.

يضفي المفهوم تناغمًا كليًا على الأطراف كافة. فما هو جميل هو نوع من التسوية غير قهرية لكافة العناصر في كل يشملها:

في الموضوع الجميل يجب أن يكون هناك (1) الضرورة، المؤسسة بواسطة المفهوم، والتي تحقق تماسك مظهره الخاص، و(2) الحرية

(1) G.W.F. Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts, in: Ders., Werke in zwanzig Bänden, a. a.O., Bd. 7, S. 439.

(2) G.W. F. Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II, in: Ders., Werke in zwanzig Bänden, a.a.O., Bd. 9, S. 368.

(3) G.W. F. Hegel, Phänomenologie des Geistes, in: Ders., Werke in zwanzig Bänden, a.a. O., Bd. 3, S. 340.

(4) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik 1, a. a.O., S. 138.

الخاصة لكافة الأطراف، وليس مجرد وحدة الأجزاء المرئية.[1] يتأسس لجمال عبر الحرية الذاتية للأجزاء داخل الوحدة أو الكل.

الموضوع الجميل هو في الواقع بمثابة شيء ما في مواجهة الذات، شيء يمكن للذات أن تتطور معه في علاقة حرة. لا تكون الذات حرةً عندما يتعلق الأمر بأحد الأشياء التي تعتمد عليه، أو تسعى لفرض إرادتها أو غايتها أو اهتمامها عليه، ومن ثم يواجه مقاومتها. يأخذ الجمالي موقفًا وسطًا بوصفه وسيطًا بين النظري والعملي:

في مجال النظرية، تكون الذات مقيدة وغير حرة لأن استقلال الأشياء أمر مفترض. والأمر ذاته ينطبق داخل مجال الممارسة، بسبب الانحيازات والصراعات والتناقضات الداخلية بين الأهداف والدوافع والعواطف المستثارة في الخارج، وكذا بسبب مقاومة الأشياء التي لم يُقضَ عليها كليًّا.[2]

في المجال النظري، لا تكون الذات حرةً نتيجة ما تتمتع به الأشياء من استقلال. أما في المجال العملي، فإن الذات ليست حرة أيضًا لأنها تسعى صوب إخضاع الأشياء لدوافعها ومشاعرها. وهنا، تواجه المقاومة القادمة من الأشياء. فقط في العلاقة الجمالية مع الموضوع تتحرر الذات أخيرًا. العلاقة الجمالية أيضًا تحرّر الموضوع من محدوديته. يتميز الموضوع الفني بالحرية والتحرر من القهر والإلزام. العلاقة الجمالية لا تمارس أي قهر على الموضوع على الإطلاق، ولا تفرض أي شيء عليه يكون من الخارج. الفن ممارسة للحرية والتسوية:

وفي خضم الاهتمام العملي للرغبة، يمتاز الاهتمام الفني بحقيقة أنه يتيح استمرار موضوعه بحرّية وفق حساباته الخاصة، بينما تحوله الرغبة إلى موضوع خاص بالاستخدام عبر تدميره. من ناحية أخرى، يختلف النظر في الفن، إلى درجة تصل حد التناقض،

(1) Ebd.

(2) Ebd., S. 156.

مع الاعتبار النظري للعقل العلمي، لأنه يتعلق بما يثيره الموضوع في وجوده الفردي من اهتمام، ولا يكافح من أجل تغييره إلى تفكير أو مفهوم عالمي.[1]

إن الموضوع الجميل هو موضوع يقف في مجابهة شيء ما، ويختفي فيه أي نوع من التبعية والإكراه. وبوصفه غاية خالصة في ذاته، فهو متحرّر تمامًا من أي هيمنة خارجه عنه، «فهو يعمل على تحقيق غايته الخاصة» دون وقوعه أسيرًا لـ«الواجب» و«الاضطراري من قبلنا».[2] في مواجهة الجميل بوصفه «المفهوم والغاية وقد تحقّقتا على نحو تام»، تتخلى الذات، بنفسها، تمامًا عن غايتها فيه. تتقهقر «الرغبة» إلى الخلف. لا تسعى الذات نحو استنفاد الموضوع الجميل لتحقيق أغراضها الخاصة؛ إنها تلغي أهدافها فيما يتعلق بالموضوع، وتتعامل معه بوصفه مستقلًا، بل يغدو «غاية في ذاته».[3]

وعليه، ستغدو المصلحة المنزهة تمامًا عن الغرض هي الموقف المميز للذات تجاه الجميل. فقط الجمال هو الذي يعلمنا التحرر من المصلحة:

هكذا يكون التفكير في الجمال ليبرالي الطابع. إنه يترك الأشياء مستقلة على أساس طبيعتها الحرة دون تأطير لها. فليس ثمة رغبة في امتلاكها أو استخدامها لتلبية بعض الاحتياجات والمقاصد المحدودة.

وفي مواجهة الجمال، يختفي أيضًا انفصال الذات عن الموضوع، انفصال الأنا عن الشيء Gegenstand. حيث يصبح المرء، حال التفكير في الموضوع، مستغرقًا فيه ومتحدًا معه، ومتصالحًا أيضًا:

(1) Ebd., S. 154.
(2) Ebd., S. 60.
(3) Ebd., S. 155.

إن الذات في علاقتها بالموضوع تكفّ كذلك عن تجريد كل من الملاحظة، الإدراك الحسي، والمراقبة،... في هذا الموضوع [الجميل] تصبح الذات متعيّنة في ذاتها لأنها تكشف عن وحدة المفهوم والواقع، في تماسكهما، من الجوانب المستقلة حتى الآن، وبالتالي المجردة، في الذات وموضوعها.[1]

تبدو إستطيقا هيجل أقرب إلى إستطيقا الحقيقة والحرية التي تعزل الجمال عن أي شكل من أشكال الاستهلاك. لا يمكن استهلاك «الحقيقة» أو «المفهوم». الجمال هو غاية في حد ذاته. ينطوي على غاياته في داخله، ويكتسب قيمته نتيجة ضرورته الداخلية. كما أنه لا يتيح نفسه للاستخدام في ظل أي سياق خارجي، لأنه موجود من أجل غايته الخاصة.

يترسخ الجمال في ذاته ومن أجل ذاته. وفقًا لهيجل، ليس ثمة موضوع جميل يكون هدفًا للاستخدام اليومي أو الاستهلاك. وليس ثمة سلعة جميلة. إنها تفتقر إلى الاستقلال الداخلي والحرية؛ الصفتين الضروريتين للجمال. الاستهلاك والجمال لا يتقابلان. الجمال لا يبتاع ولا يمكن الترويج له. لا يغريك أن تستمتع به أو أن تمتلكه. بدلًا من ذلك، يدعوك إلى أن تظل في حالة من التأمل. إنه يتحرر من الرغبة وينأى تمامًا عن المصلحة. وبالتالي، لا يتوافق الفن مع الرأسمالية التي تعرض كل شيء للاستهلاك والعرض والطلب.

الحقيقة هي الشكل المقاوم لفكرة «التجميع والإضافة» Haufen. ليس ثمة شيء يمكن أن نطلق عليه مجموع الحقيقة Wahrheitshaufen. الحقيقة، من ثم، لا تظهر في كثير من الأحيان häufig. الحقيقة هي شكل، مثل الجمال، في حين أن المجموع يكون بلا شكل. لم ينظر هيجل إلى "التكوينات الباروكية" بوصفها جميلة، لأنها شكلت، بالنسبة له، نوعًا من الركام، غير المتصل. وهذا يعني أنها لم تنتظم في مفهوم يجمعها جنبًا إلى

(1) Ebd., S. 155f.

جنب.[1] تقترن الأشياء التي توجد على شكل ركام بعضها ببعض بصرف النظر عن المسافة المفاهيمية التي تفصلها. لهذا رأى هيجل أن فن الباروك يفتقر إلى الجمال لأنه يفتقر إلى الميل نحو الوحدة[2].

تقلّل الحقيقة من عشوائية النظام واضطرابه وتشوشه. من غير حقيقة، ومن غير مفاهيم، يتفكك الواقع في ركام مشوش. الجمال وكذلك الحقيقة أمران حصريان. وبالتالي فإنهما لا يحدثان في كثير من الأحيان häufig. الاستثناء الإبداعي يناسبهما. ينطبق الأمر ذاته على النظرية أيضًا. وعلى الرغم من أنه قد يتم استخلاص المعلومات المفيدة من ركام البيانات الكبيرة، فإن هذا لا يولد المعرفة ولا الحقيقة. تعني "نهاية النظرية"، التي يستشهد بها كريس أندرسون كنتيجة لاستبدال البيانات بالنظرية على نحو كامل؛ نهاية الحقيقة، نهاية السرد، نهاية الروح. البيانات نوع من الإضافة البحتة. إضافة تعارض السرد. إن الرأسي ملازم للحقيقة. البيانات والمعلومات، على النقيض من ذلك، تسكن المساحات الأفقية.

يَعِد الجمال بالحرية والتسوية. وفي مواجهته، تختفي الرغبة والإلزام. وبالتالي، فإنه يتيح إمكانية وجود علاقة حرة مع العالم ومع نفسه. تتعارض إستطيقا هيجل بشكل كلي مع التوجه الجمالي الراهن. فالقاعدة النيوليبرالية للجمال تنتج الدوافع القهرية. البوتوكس، الشرَه المَرضي للطعام ثم تقيؤه، وجراحات التجميل تعكس رعبها. تتمثل مهمة الجمال في المقام الأول في إنتاج المحفزات وتوليد الانتباه. حتى الفن، الذي كان وفقًا لهيجل غير قابل أن تُحول ملكيته لأحد، يخضع اليوم بالكامل لمنطق رأس المال. حرية الفن تخضع لحرية رأس المال.

(1) Ebd., S. 155.

(2) G.W.F. Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I, in: Ders., Werke in zwanzig Bänden, a.a.O., Bd. 8, S. 12.

السياسي والجمالي

في كتابه الأنثروبولوجيا من وجهة نظر براغماتية، يفهم كانط «الطرافة أو المرح Witz» (باللاتينية ingenium) على أنها "نوع من الترف الفكري". وتغدو الطرافة ممكنة في فضاء من الحرية يتحرر من الاحتياجات والضرورة. هذا هو السبب في أنها "تزّهر"، "تمامًا كما تتبدى لنا الطبيعة وهي تلعب أكثر من لعبة بأزهارها فيكون الناتج مجموعة متنوعة من الثمار."[(1)] يرجع جمال الزهور إلى نوع من الرفاهية التي تخلو تمامًا من أي ضرورة اقتصادية. إنها تعبر عن اللعب الحر دون إلزام أو احتياج. وبالتالي، فإنها تعارض فكرة العمل الاقتصادي، حيث يسود الإلزام والاحتياج، ولا توجد مساحات حرّة لعنصر اللعب الذي يشكل الجمال. ينتمي الجمال إلى مجال الكماليات لا إلى مجال الضرورة Notwendige التي تعبر فقط عن الاحتياج wendet.

وفقًا لأرسطو، يعتبر الشخص حرًّا عندما يتمتع بالاستقلال عن احتياجات الحياة وإلزامها. مثل هذا الشخص لديه ثلاثة أشكال من الحياة تحت تصرفه، تختلف عن أشكال الحياة الأخرى التي تكون مكرسة للحفاظ على الحياة على نحو خالص. وبالتالي، فإن حياة التاجر الذي يهدف فقط إلى تحقيق مكاسب مادية، لا تتمتع بالحرية: "تشترك طرق الحياة الثلاث المتبقية في اهتمامها بـ"الجميل"، أي في عدم اقتصارها على الضروري والمفيد فقط".[(2)] هذه هي الحياة التي تكون مكرسة للتمتع بالأشياء الجميلة؛ والحياة التي تُنتج أفعالًا جميلة في دولة المدينة؛ وأخيرًا، الحياة التأملية للفيلسوف الذي يستغرق في عالم الجمال الأبدي عن طريق التأمل فيما لا يقبل الفساد.

(1) Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, Akademie-Ausgabe, Bd. 7, S. 201.

(2) Hannah Arendt, Vita activa oder Vom tätigen Leben, München 1981, S. 23.

إن الفعل هو ما يشكل حياة السياسي bios politikos. وينبغي ألا يخضع لحكم الضرورة والمصلحة الخاصة. فلا العمل ولا الإنتاج هما اللذان يشكّلان حياة السياسي. فبما أنهما يقدّمان فقط ما هو ضروري ومفيد للحفاظ على الحياة، فهما ليسا من بين أشكال الحياة الجديرة بالإنسان الحر، والتي تتجسّد فيها الحرية. إنهما لا يحدثان بإرادته. ولأنها غير حرة وموجهة من الخارج، فهي ليست جميلة. بما أن المنظمات الاجتماعية ضرورية للحياة المجتمعية، فهي لا تمثل نشاطًا سياسيًا حقيقيًا. فلا الضرورة ولا المنفعة فئتان تتعلقان بالجمال. وبوصفهم أشخاصًا أحرارًا، يجب على السياسيين خلق أفعال جميلة تتجاوز ما هو ضروري ومفيد للحياة القاسية. يتشكّل الفعل السياسي عبر تأسيس بدايات جديدة تمامًا.

وجود أي نوع من القهر أو الضرورة يحرم الفعل من جماله. تلك الأشياء أو الأنشطة التي يمكن وصفها بالجميلة هي تلك التي لا تهيمن عليها الضرورة والمنفعة. إن الشخص الحرّ ليس هو ذلك الذي يمتلك أدوات الرفاهية كافة، مثلما أن الإجراءات التي تخص الأسرة أو الإدارة، والتي تعتبر ضرورية للحفاظ على المجتمع، ليست إجراءات سياسية حقيقية.

لدى كل من أفلاطون وأرسطو، يتجاوز الجمال مجال الحساسية الإستطيقية ليتّخذ شكلًا مثاليًا بالمعنى الأخلاقي أيضًا، كما يشير إلى ذلك مصطلح kalon. حيث تقدم أخلاقيات السعادة لأرسطو eudaimonia بوصفها أخلاقيات للجمال. فالسعي وراء العدالة يكون مدفوعًا بجمالها. كما يعدّها أفلاطون من بين أجمل الأشياء.[1] في الأخلاق إلى أدوميوس Eudemischen Ethik، يقدم أرسطو مفهومه الخاص عن kalokagathia، والذي يشير إلى "الخير الجميل". ليتّخذ المركز الثاني في منظومته الأخلاقية. لقد تموضع الخير في إشراقة الجميل. إن السياسة المثالية هي سياسة الجمال.

(1) Platon, Politeia, 358a.

في الوقت الحاضر، فإن سياسة الجمال هذه مستحيلة لأن السياسة كلها اليوم تخضع لضغوط نظامية. إنها لا تملك أي مساحة حرة تتحرك فيها. سياسة الجمال هي سياسة الحرية. إن غياب البدائل، والعبودية التي تعمل في ظلها السياسة الحالية، يجعل العمل السياسي الحقيقي مستحيلًا. السياسة لا تفعل، إنها تعمل. تحتاج السياسة إلى تقديم بدائل حقيقية، واختيار حقيقي، وإلا فإنها تتحول إلى ديكتاتورية. السياسي الذي هو أحد عناصر النظام، ليس رجلاً حرًا بالمعنى الأرسطي، بل هو خادم.

الكلمة الإنجليزية "عادل fair" تمتاز بكونها متعددة المعاني. إنها تعني أيضًا "على وجه الدقة just" وكذلك "جميل beautiful". كلمة fagar في الألمانية القديمة تشير أيضًا إلى الجميل. كانت الكلمة الألمانية "fegen" [بمعنى التمشيط] تعني في الأصل "جعل الشيء رائعًا". المعنى المزدوج للكلمة "عادل" هو مؤشر واضح على أن الجمال والعدالة ينبعان في الأساس من نفس الفكرة. لدى الشخص العادل شعور بالجمال أيضًا. العدل والجمال يؤسسان لعلاقة إستطيقية شديدة الخصوصية.

في كتابها عن الجمال والوجود On Beauty and Being تصف إيلين سكاري Elaine Scarry الآثار الأخلاقية والسياسية للجمال، وتسعى لتأسيس مقاربة جمالية للتجربة الأخلاقية. فإدراك الجميل، أو حضوره، كما تكتب، يعني في صميمه "الدعوة إلى النزاهة الأخلاقية".[1] تضاعف سمات الجمال المتعينة من حدة الشعور البديهي بالعدالة: «لقد رأينا كيف يساعد الموضوع الجميل ... في تحويلنا صوب العدالة».[2] التناغم، الذي هو أيضًا أساس فكرة العدالة، يعدّ جميلًا. فالعلاقة العادلة تستلزم بالضرورة وجود علاقة متناغمة. الاختلاف الجذري ينتج شعورًا قويًا بالقبح. وبالمثل يعد الظلم في صميمه تعبيرًا عن اللاتكافؤ وفقدان التناغم

(1) Elaine Scarry, On Beauty and Being Just, Princeton 1999, S. 93.

(2) Ebd., S. 108.

بين الأطراف. يتصور أفلاطون الخير من منظور التناغم الجمالي.

تشير سكاري إلى أن خبرة الجمال تجعل الذات أقل نرجسية، وحتى أقل توجهًا نحو الداخل. فهي تواجه الجمال، وتتخلي عن ذاتيتها، مما يفسح مجالًا للآخر. وهذا التراجع الجذري للذات لصالح الآخر هو عمل أخلاقي في صميمه:

يدعونا الجمال إلى "التخلي عن أوهامنا المتعلقة بمركزية الذات" ... لا يعني الأمر بأن نتوقف عن تصور أنفسنا في مركز العالم، لأننا لم نقف هناك أبدًا. بل أن نتوقف عن تخيل أنفسنا حتى في مركز عالمنا. نحن نتنازل، عن طيب خاطر، عن أرضنا لصالح الشيء الذي يتموضع أمامنا.[1]

في مواجهة الجمال، تتخذ الذات موقفًا جانبيًا lateral؛ إنها تتنحى جانبًا بدلًا من الوقوف في المقدمة. تغدو شخصية موضوعة على الهامش. تتخذ خطوات للخلف لصالح الآخر. تعتقد سكاري أن تلك الخبرة الإستطيقية في مواجهة الجمال تمتد لتشمل الأخلاق. فنكوص الذات ضروري لفكرة العدالة. وبالتالي، فإن العدالة هي حالة جميلة من الوجود معًا (المعية). من هنا يمكن نقل حالة الابتهاج الإستطيقي إلى العالم الأخلاقي: من الواضح أن النزاهة الإستطيقية ستقدم العون للنزاهة الأخلاقية التي تستدعي "التناغم في علاقة كل فرد مع الآخر" وهذا يخلق لدى جميع المشاركين حالة من الابتهاج داخل أفقهم الخاص.[2]

على العكس من توقعات سكاري، تبدو خبرة الجمال اليوم نرجسية على نحو رئيس. حيث تبتعد تمامًا عن فكرة هامشية الذات، وتقترب على نحو أكثر وأكثر من المركزية النرجسية، التي تتحول الذات فيها إلى ذات مستهلكة تسعى نحو القضاء على موضوع الاستهلاك. إنها تدمر الآخر؛ تقضي على الغير.

(1) Ebd., S. 111f.

(2) Ebd., S. 114.

من ناحية أخرى تبدو الجاذبية الجنسية أيضًا غير متوافقة مع مفهوم النزاهة. إنها لا تسمح بأي قدر من تهميش الذات. في عالم اليوم، ليس ثمة مكان لنوع الخبرة الجمالية التي من شأنها أن تخلخل مركزية الذات. يغدو الجمال نفسه بورنوغرافيًا؛ يناقض الإستطيقي. يفقد كل سمو، وأي مغزى، ويخلو من العلاقات المتناغمة، التي من شأنها أن تفسح مجالًا للأخلاقي والسياسي. يخلو الجمال كليًا من السلطة الأخلاقية وأخلاقيات الحكم، ويغدو محايثًا بأكمله داخل موضوع الاستهلاك.

المسرح البورنوغرافي

عند سؤاله عن سبب تقاعده النهائي عن عالم المسرح، أجاب بوتو شتراوس[1] Botho Strauß:

«لقد انتهى الأمر بكل بساطة. أردت أن أكون مؤلفًا إيروتيكيًا للمرحلة، لكن اليوم، يسيطر مؤلفو البورنوغرافيا على المسارح؛ البورنوغرافيا بالمعنيين الإستطيقي والحرفي. أنا مهتم بالعلاقات الإيروتيكية والكيفية التي بها تتطور، ولكن في عالم اليوم لم تعد تلك العلاقات والتغييرات التي تطرأ عليها موضع اهتمام؛ كل ما يتم عرضه على الإطلاق هو الجانب البورنوغرافي للأشياء...[2]

يختلف الإيروتيكي عن البورنوغرافي نتيجة لجوء الأول إلى التعبيرات غير المباشرة والدائرية عن الرغبة. يفضّل الإيروتيكي المشاهد التي تحافظ على مسافة بينه وبين الموضوع الذي يستهدف التعبير عنه، وهو يكتفي بوضع التلميحات بدلاً من عرض الموضوع علنًا. الممثل الإيروتيكي ليس عارضًا بورنوغرافيًا. الإيروتيكية تلميحية وليست تحفيزية. وبهذه الطريقة تختلف عن البورنوغرافيا، حيث المباشرة والراهنية صفتان ملازمتان للبورنورغرافيا، أما الإرجاء والتباطؤ والارتباك فهي الوسائط الزمنية للإيروتيكي. الاستخدام الخادع للكلمات Deixis، والإشارة المباشرة إلى الموضوع، هما من مكونات البورنوغرافيا. حيث تتجنب تلك الأخيرة الطرق الملتبسة في التعبير.

---

(1) روائي وكاتب مسرحي ألماني. ولد عام 1944 في ناومبورغ. درس شتراوس الأدب الألماني وتاريخ المسرح والعلوم الاجتماعية. كما عمل محررًا لمجلة "المسرح اليوم" ثم عمل في المسرح في برلين. ويعد شتراوس واحدًا من أهم المؤلفين المسرحيين الذين ألفوا مسرحيات أثارت جدلاً واسعًا. كما عُرف عنه أنه واحد من أهم الكتاب الذين يكتبون القصة والمقالات النقدية. وفي عام 1989 حصل على جائزة بوشنر في الأدب.

(2) Am Rande. Wo sonst, ein ZEIT-Gespräch mit Botho Strauß, ZEIT vom 14.9.2007.

لكن الإيروتيكي، على النقيض من ذلك، يستخدم إشارات تنتشر في الأجواء دون الكشف عن نفسها. المسرح البورنوغرافي هو مسرح هتك الستر والاستعراض. أما الإيروتيكي فيظل محتفظًا بالأسرار، التي من حيث المبدأ، لا يمكن الكشف الكامل عنها. على هذا النحو يختلف الإيروتيكي عن المعلومات المخبأة التي يمكن، من حيث المبدأ، الكشف عنها. البورنوغرافيا هي، على وجه الدقة، التعرية التدريجية التي تبلغ حد الحقيقة العارية أو الشفافية المطلقة.

يفتقر المسرح البورنوغرافي إلى الحوار. إنه، كما يقول شتراوس، نوع من "المرض النفسي أقرب إلى النرجسية". وتبدو القدرة على الحوار، وإمكانية الانفتاح على الآخر، وحتى القدرة على الاستماع، متناقضة مع قيم العصر الراهن على كافة المستويات. الذات النرجسية المعاصرة تنظر إلى كل شيء على أنه لا شيء سوى ظلال نفسها. إنها غير قادرة على رؤية الآخر. لا يمكن للحوار أن يكون نقطة انطلاق لإخراج مسرحي قائم على التعرية المتبادلة. لا يمكن للعلانية الكاملة ولا الفضيحة التامة أن يشكّلا جوهر الإيروتيكي.

في حديثه عن الممثلة يوتا لامب Jutta Lampe التي عملت معه، يقول بوتو شتراوس مشيدًا بأدائها:

> **في حين أنه قبل لحظات، كنا لا زلنا نسمع صوت فتاةٍ يدندن بأغنية ما، يتم إنزالها فجأة في اللحظة التالية لتشدو بصوت غريب وصاخب، وفي بعض الأحيان مبتذل تمامًا. هذه النقلة السريعة في الأداء الصوتي المتغير ليست علامة على القدرة الأوبرالية في الغناء، ولكنها تعبر عن التزام حواري قوي، والرغبة في تعلم شيء ما بأي ثمن، والمضي معه قدمًا.**[1]

إن تجاهل الالتزام بالحوار هو أحد سمات مجتمع اليوم. حيث يختفي الحوار على خشبة المسرح، في مقابل هيمنة مسرح

(1) Noch nie einen Menschen von innen gesehen?, FAZ vom 17.5.2010.

الاستثارة. الاستثارة لا يمكن أن تنتظم في بنية حوارية. نفي الآخر محفور بداخلها.

المشاعر Gefühle هي السرد أما الانفعالات Emotionen فهي المرادف للتهور والاندفاع. الانفعالات غير مؤثرة في فتح مساحات جديدة في السرد. المسرح الانفعالي لا يقدم سردًا. وعوضًا عن ذلك، تُحمل كتلة الانفعالات مباشرة على خشبة المسرح. وهذا هو ما يشكل سمتها البرونوغرافي.

تمتلك المشاعر أيضًا زمانية مختلفة عن تلك التي تملكها للانفعالات والمثيرات. لديها زمنها الخاص، الذي يغلف السرد على امتداده. الانفعالات أكثر تقلبًا بكثير من المشاعر. تقتصر المثيرات على اللحظة الراهنة. أما المشاعر فهي التي تمتلك فقط حق التشكل في شكل حوار، حق جلب الآخر واستحضاره. هذا يفسر طبيعة شعور مثل الشفقة Mitgefühl. على النقيض من ذلك، لا توجد معية في الانفعالات أو المثيرات. فهما شكلين من أشكال التعبير التي تنتمي إلى ذوات أحادية معزولة.

يقضي مجتمع الحميمية اليوم على أشكال التمثيل المسرحي الحر ومساحاته التي يمكن للمرء أن يهرب فيها من نفسه، لعالم السيكولوجي الخاص بها. فالحميمية تعارض المسافة التي يخلقها الأداء المسرحي. لقد غدت الأشكال الموضوعية هي الحاسمة في الأداء المسرحي لا الذاتية. إن الأداء الصارم أو طقوس تفريغ العبء من الروح لا يسمحان بأي مساحة لبورنوغرافيا الروح: "الغرابة، والعوار النفسي، والمشاعر غير السوية لا يمكن العثور عليهم هنا. السمو والأداء الصارم والنزوع العاطفي هي سمات المسرح الحر". أما "المؤدية الانفعالية Schauspielerin، والمؤدي الانفعالي Spielerin، فيغدوان لا أحد". لا أحد (باللاتينية: nemo) هو من لا يملك روحًا يمكن الكشف عنها. ضد برنوغرافيا الروح، ضد كل اعتلال نفسي، يدعو شتراوس إلى شفافية في الذات يتجاوز فيها الشخص نفسه

ويتحرك ويسمح لنفسه بإغواء الآخر. المسرح الإيروتيكي هو المكان حيث مثل هذا الإغواء، وخداع الآخر، أمران ممكنان.

الديمومة في الجمال

تشير مقولة فاوست: «إذا عرفت ما اللحظة: / سأمكث بداخلها، فأنتِ بارعة الجمال» إلى جانب مهم من الجمال. حيث الجمال يدعونا فعلًا إلى البقاء، إنه الإرادة التي تعترض طريق التأمل. ففي حضرته، يتقهقر كل ما هو إرادي. وهذا الجانب أيضًا هو أحد الجوانب الرئيسة في التأمل الجمالي لفهم شوبنهاور للفن.

... تتألف المتعة الإستطيقية في الجميل، إلى حد كبير، من حقيقة أنه عندما ندخل حالة التأمل الخالص، فإننا نسمو للحظة قبل كل شيء على الإرادة، وقبل كل شيء على الرغبات والاهتمامات؛ نحن، إذا جاز التعبير، نتطهر من ذواتنا.[1]

يحررني الجمال من نفسي. حيث تنغمر الأنا نفسها في الجمال. تتحرر من نفسها في مواجهته. إن الرغبة، والمصلحة، وحتى النضال conatus داخل الحياة، هو ما يجعل الوقت يمضي وينقضي. إن الاستغراق التأملي في الجمال، والذي تتقهقر فيه الرغبة والنفس، ينتج حالة يتجمد فيها الزمن، إذا جاز التعبير. إن غياب الرغبة والمصلحة يفضي بالوقت إلى طريق مسدود، ويصل به إلى حالة من السكون. فالسكون هو ما يميز الحدس الجمالي عن الإدراك الحسي الخالص. في مواجهة الجمال، ترتد الرؤية إلى ذاتها [kommt an]. لم تعد مدفوعة صوب ما هو بعيد عنها، لم تعد ممزقة. هذا الارتداد إلى Ankunft الذات أمر ضروري للجمال. لطالما تغلب "الحضور الأبدي" على الزمن، في استهدافه للآخر:

إنه [الحضور الأبدي] يكون حضورًا للآخر. وهكذا، تبدأ أبدية

(1) Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, in Ders., Sämtliche Werke, hrsg. von W. Frhr. von Löhneysen, Frankfurt am Main 1986, Band 1, S. 530.

الخلود في التألق كنورٍ ينتشر عبر الآخر. وإذا كانت هذه الفكرة قد أخذت بعين الاعتبار في التقاليد الفلسفية على الإطلاق، فعندئذٍ يمكن النظر إلى مقولة سبينوزا: "العقل يكون أبديًا إلى الحد الذي يقبض به على الأشياء من منظور الخلود" على أنها تعبير مشابه عن الفكرة ذاتها.[1]

ويترتب على ذلك أن مهمة الفن هي تحرير الآخر. خلاص الجمال هو خلاص للآخر. فالفن يحرر الآخر عبر «مقاومة تقييده داخل ما هو معطى Vorhandenheit"[2]. وبوصفه الآخر الكلي، يعمل الجمال على تعطيل عنف الزمن وقهره لنا. تتمثل أزمة الجمال اليوم بالتحديد في حقيقة أن الجمال أصبح مستنفذًا في الغرض منه أو في قيمته الاستخدامية والاستهلاكية. فالاستهلاك يدمّر الآخر. الجمال الفني هو شكل من أشكال مقاومة ذلك.

وفقًا لنيتشه، يعتبر الفن الأصلي هو الفن الاحتفالي. الأعمال الفنية هي شهادات على تلك اللحظات المبهجة في حياة ثقافة يغدو فيها الزمن العادي معطلًا:

ماذا يهم فننا بأكمله إذا فقدنا ذلك الفن الأعلى، فن الاحتفالات! في السابق، كانت الأعمال الفنية كافة متاحة للعرض عن طريق الاحتفالات الكبرى للإنسانية، كذكرى وتذكارات للحظات نادرة ومبهجة. الآن يستخدم المرء الأعمال الفنية لإغواء الفقراء والمرهقين نفسيًا والمرضى لينضموا إلى الطريق الهامشي للإنسانية لمكابدة لحظات شهوانية قصيرة؛ إنه يقدم لهم القليل من الثمل والجنون.[3]

إن الأعمال الفنية هي الآثار التي تعود إلى لحظات الذروة،

(1) Michael Theunissen, Negative Theologie der Zeit, Frankfurt am Main 1991, S. 295.

(2) Ebd.

(3) Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, in: Ders., Kritische Gesamtausgabe, Bd. V2, Berlin 1973, S. 122.

والأوقات المتألقة في حياتنا HochZeit، حيث يعلق الوقت العادي ذاته. اللحظات الاحتفالية، كما هي الحال مع اللحظات المتألقة، تدفع بالأوقات التي نقضيها في حياتنا اليومية وفي الأعمال الروتينية إلى طريق مسدود. ألق الخلود متأصل في زمن الاحتفالات. إذا تم استبدال "طريق المعاناة" بـ "طريق الاحتفالات"، فسوف تنحط الحياة إلى أن تكون عبارة عن "لحظات شهوانية قصيرة" مع "القليل من التسمم".

تمتلك الاحتفالات والمهرجانات أصلًا ما دينيًا. تشير كلمة feriae اللاتينية إلى الوقت المخصص للممارسات الدينية والعبادة. الفانوم Fanum هو المكان المقدس المكرس للعبادة. يبدأ الاحتفال وينتهي قبل دخول المنطقة المقدسة للعبادة. وما قبل البدء وما بعد الانتهاء يندرج تحت فئة الوقت العادي. في عالم اليوم، اختفت اللحظات المتألقة تمامًا لصالح وقت العمل الذي أصبح كلي الحضور. حتى الفواصل التي تتخلل ساعات العمل أصبحت مدمجة داخله. إنها مجرد انقطاعات قصيرة لساعات العمل، حيث يقوم الشخص بتهيئة ذاته حتى يضعها تحت تصرفه بالكامل. أوقات الراحة ليست هي المقابل لساعات العمل. وبالتالي، فإنها لا تحسن من جودة الوقت.

في مقالته عن "علائقية الجميل"، ينشيء غادامير علاقة بين الفن والاحتفال. يبدأ بالإشارة إلى الخصوصية اللغوية التي تجعلنا "نتحدث عن سَنّ احتفال ما". يشير هذا السنّ العرفي Begehen إلى الطبيعة الزمانية الخاصة للاحتفال:

الاحتفال هو طقس موجود منذ البداية. تكمن الطبيعة الزمنية للاحتفال، الذي سنعمل على سنّه، في حقيقة أنه لا يتحلل في سلسلة من اللحظات المنفصلة.[1]

(1) Hans-Georg Gadamer, Die Aktualität des Schö- nen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart 1977, S. 54.

في خضم الاحتفال، ثمة زمن آخر يسود. حيث يعلق الوقت كتعاقب للحظات عابرة وسريعة. في أثناء الاحتفال، ليس ثمة هدف محدد يجب على المرء بلوغه. فثمة شيء أبديّ متأصل في الاحتفال، يحوّله إلى لحظات فائقة. من هذه الجهة ثمة تشابه بين الفن والاحتفالات: إن جوهر تجربتنا الزمنية للفن هو في تعلم كيفية البقاء على هذا النحو. وربما تكون هذه هي الطريقة الوحيدة التي تَهبنا فيها كائنات محدودة إمكانية خلق علاقات لها طابع الخلود Ewigkeit.[1]

إن الأعمال الفنية تفقد قيمتها المقدسة حالما تكون موضوعًا للعرض. قيمتها كموضوعات معروضة تحل محل قيمة عبادتها. لم تعد الأعمال الفنية معروضة عن طريق المهرجانات والاحتفالات بل داخل المتاحف. المعارض ليست مهرجانات، بل أماكن للمشاهدة. هكذا، تكتسب الأشياء قيمتها فقط إذا شوهدت، وإذا ما لقيت انتباهًا، بينما تظل الموضوعات المقدسة مختبَأة. خباؤها يزيد من قيمة قدسيتها. ليس ثمة علاقة بين العبادة ولفت الانتباه. فهذا الأخير يقضي عليها.

اليوم، تُتداول الأعمال الفنية بشكل أساسي في السوق وتغدو موضوعًا للمضاربات وقيم العرض والطلب. تفتقر الأعمال الفنية في عالمنا الراهن إلى القيمة المقدسة. في الواقع تفتقد إلى القيمة بمجرد جعلها قطعًا للعرض. ويؤدي هذا الافتقاد، الناتج عن كونها موضوعات للمضاربة، إلى خضوع تلك الأعمال لمنطق رأس المال. في عالم اليوم، تغدو قيم المضاربة هي القيم العليا. وتتحول أسواق المال إلى مكان للعبادة. تحل العائدات المطلقة absoluter Erlös محل الخلاص Erlösung.

(1) Ebd., S. 60.

الجمال أثرًا ماضويًّا

يستدعي فالتر بنيامين الذكرى كحالة متعلقة بجوهر الوجود الإنساني. إنها مصدر «الطاقة الكلية للوجود الداخلي». كما أنها تمثل جوهر الجمال. ومهما كان الجمال في حالة «ازدهار»، فإنه «يفتقر إلى الحيوية wesenlos» إذا لم يستدعِ الذكريات الماضوية. إن جوهر الجمال لا يكمن في اللحظة الحاضرة، بل في الذكريات الماضوية؛ لحظة الشفق. وهكذا، يستحضر بنيامين أفلاطون:

فكلمات فايدروس لأفلاطون تشهد على هذا: «لكن عندما يكون المرء نقيًا من الغموض، ورأى بعينيه وجهًا إلهيًا أو شكلًا جسديًا يعبّر عن الجمال حق التعبير، فإن المرئي يستحوذ عليه في البداية فيصاب بالرعشة نتاج تلك الرهبة التي ألهمتها الرؤية، ثم الخشوع كما لو كان في حضرة المقدس؛ ...في تلك المكاشفة، ترتبط الذاكرة بهذا الشكل من الجمال، بحيث عند رؤيته مرة أخرى يراه المرء متوجًا على مقعده المقدس.»[1]

يستدعي الشكل الجميل، حال مواجهته، الذكريات الماضوية للمرء. وفقًا لأفلاطون، تغدو تجربة الجمال تكرارًا للماضي، وإعادة إدراك له.

إن خبرة الجمال بوصفها نوعًا من الاستدعاء الماضوي تتفادى القابلية الاستهلاك، والتي يهيمن عليها نوع مختلف تمامًا من الزمن. ما يستهلك هو الشيء الجديد دائمًا، وليس ذلك الذي ينتمي إلى الماضي. كما أن إعادة إدراك الموضوع الجميل وتعرفه يؤدي إلى إلحاق الضرر بعملية الاستهلاك. إن زمنية الاستهلاك

(1) Walter Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften, in: Ders., Gesammelte Schriften, I.1, Frankfurt am Main 1991, S. 123–201, hier: S. 178.

تفتقر إلى الصفة الماضوية Gewesenheit. فالذكريات والديمومة لا يتوافقان مع الاستهلاك. الاستهلاك يقبع داخل انكسارات الزمن. إنه يقضي على الديمومة ليرسخ من قيم الإفراط. إن كلًّا من طوفان المعلومات، ومتواليات الانقطاعات الخاطفة، يجعلان العين تلهث وراء ما تراه، ولا يفسحان أي مجال للذاكرة.

ليس بمقدور الصور الرقمية جذب الانتباه بطريقة دائمة. إنها تعمل بسرعة فائقة على قذف المنبهات البصرية التي تتلاشى ليحلّ محلها أخرى. كانت تجربة مارسيل بروست الرئيسة تجربة في الديمومة نشأت عن استغراق مادلين في حالة من التذكر بعد تذوقها رشفات من كوب الشاي الذي تمسكه. إنها لحظة تذكّر. تمتد قطرة الشاي "الصغيرة" لتفتح "آفاقًا واسعة من التذكر". يمنحنا بروست جرعات صغيرة من شظايا الزمن في حالة من النقاء الفائق. ينضغط الوقت في بلورة عطرة من الزمن، في "مزهرية مليئة بـ الروائح". هكذا يحرّر بروست الزمن من الزوال:

ثمة متعة مباغتة اقتحمت حواسي، شيء متوحد، متحرر، دون معرفة بكينونته. في التو أصبحتُ غير عابئ بتقلبات الحياة، وغدت نوازلها غير مؤذية لي. هذا الشعور الجديد كان يمتلك تأثيرًا فائقًا؛ إنه الحب وقد غمرني بجوهره الثمين؛ أو بالأحرى هذا الجوهر لم يكن في داخلي، لقد كان هو أنا. والآن توقفت عن الشعور بالمألوف، والمشروط، والمميت.[1]

يقدم سرد بروست ممارسات زمنية تؤسس لزمن الديمومة في زمن «عصر التسارع» حيث يكون كل شيء، حتى الفن، «مؤقتًا وسريع الزوال»[2]. طبقات من الزمن. تجربة مبهجة للديمومة تتألف بمزيج من الماضي والحاضر. يمسّ الحاضر، وينعشه، ويخصبه،

(1) Marcel Proust, In Swanns Welt, übersetzt von E. Rechel-Mertens, Frankfurt am Main 1997, S. 63f.

(2) Marcel Proust, Die wiedergefundene Zeit, übersetzt von E. Rechel-Mertens, Frankfurt am Main, 1984, S. 279.

عن طريق التذكر:

«ولهذا السبب بدأت حيث قارنت هذه الانطباعات السعيدة المتنوعة، والتي تراوحت مع هذا بين العديد من القواسم المشتركة، التي عايشتها في الوقت الحاضر مثلما عايشتها من قبل في سياق لحظات بعيدة، بحيث أقحمت الماضي على الحاضر لدرجة جعلتني أشك في الزمن الذي أنتمي له»[1]

لا يكفي الحضور المباشر للأشياء الجميلة في جعل الموضوع الجميل رائعًا. من الأمور الجوهرية أيضًا في الجمال أن تكون ثمة خطوط سرية تربط بين الأشياء والأفكار التي حدثت عبر مساحات شاسعة ومتفرقة من الزمن. يعتقد بروست أن الحياة نفسها بأحداثها تمثل شبكة من العلاقات، «نسج خيوط جديدة دائمًا تربط شخصًا بآخر وحدثًا بأحداث أخرى»، وأن «هذه الخيوط تزيد وتتضاعف» في الحياة «لتحدث كثافة في الشبكة بحيث تشكّل أي نقطة في ماضينا، وماضي الآخرين أيضًا، شبكة غنية من الذكريات تمنحنا تشكيلة لا حصر لها تقريبًا من مسارات التواصل للاختيار من بينها».[2] يحدث الجمال حيث تتجه الأشياء نحو بعضها البعض وتدخل في علاقات حيوية متشابكة. ليروي بعد ذلك حكايته. مثل الحقيقة، إنه حدثٌ سردي:

...لن تتكشف الحقيقة عبر [المؤلف] إلا عندما يأخذ موضوعين مختلفين، ويذكر العلاقة بينهما ...ويدخلهما في علاقات ضرورية بأسلوب جيد؛ الحقيقة -والحياة أيضًا- لا يمكن تحقيقها من قبلنا إلا عندما ننجح، من خلال مقارنة نوعية مشتركة بين شعورين، في استخراج جوهرهما المشترك، وفي لمّ شملهما مع بعضهما البعض، متحررين من قيم

(1) Ebd., S. 263.

(2) Ebd., S. 483.

الراهنية، داخل استعارة [من ثم ربطهما ببعضهما البعض من خلال الفعالية التي لا تُقهر لعملية تركيب الكلمات]...[1]

إن «إنترنت الأشياء Internet der Dinge»[2]، الذي يربط الأشياء ببعضها البعض، لا يمتلك طبيعة سردية. عمليات التواصل وتبادل المعلومات لا تحكي أي شيء. إنها ذات طبيعة حسابية فقط. العلاقات السردية، على النقيض من ذلك، تمتاز بالجمال. اليوم، تدفع عمليات الجمع والإضافة السرد جانبًا. العلاقات السردية تفسح المجال أمام الاتصالات المعلوماتية. لا تفضي عملية جمع المعلومات إلى السرد. الاستعارات هي في الأصل علاقات سردية. تسمح للأشياء والأحداث بالدخول في محادثات ومداولات مع بعضها البعض.

تتمثل المهمة الرئيسة للكاتب في خلق الاستعارات؛ الصور الشعرية، العالم. حيث يكتشف المنظور الشعري للكاتب العلاقات الخفية بين الأشياء. إن الجمال حدثٌ علائقي. هناك زمانية خاصة به ومتأصّلة بداخله. هذا ما يجعله ينِدّ عن الاستمتاع الفوري به لأن جمال شيء ما لا يظهر إلا في وقت لاحق وعلى ضوء شيء آخر، كذكرى. وهو يتألف من طبقات تاريخية تنبعث في وهج فسفوري لا نظير له.

الجمال هو موضوع دائم التردد، يأتي متأخرًا. لا يُشرق في راهنيته، حيث الشفق لا يزال جميلًا. وهذا الإرجاء هو الذي يمثل نبله. المنبهات اللحظية والإثارة الفورية يقفان عائقًا أمام مكاشفة

---

(1) Ebd., S. 289.

(2) إنترنت الأشياء (بالإنجليزية: Internet of Things- IoT)، مصطلح برز حديثًا، يُقصد به الجيل الجديد من الإنترنت (جيل الشبكات) الذي يتيح التفاهم بين الأجهزة المترابطة مع بعضها (عبر بروتوكول الإنترنت). وتشمل هذه الأجهزة الأدوات والمستشعرات والحساسات وأدوات الذكاء الاصطناعي المختلفة وغيرها. ويتخطى هذا التعريف المفهوم التقليدي عن تواصل الأشخاص مع الحواسيب والهواتف الذكية عبر شبكة عالمية واحدة ومن خلال بروتوكول الإنترنت التقليدي المعروف. وما يميز إنترنت الأشياء أنه يتيح للإنسان التحرر من المكان، أي أن الشخص يستطيع التحكم في الأدوات دون الحاجة إلى التواجد في مكان محدّد للتعامل مع جهاز معين. المترجم.

الجمال. فالأشياء لا تكشف عن جمالها الخفي، عن جوهرها العطر، إلا في وقت لاحق وعبر طرق التفافية. وهذا ما يجعلها تدوم طويلًا: تلك هي وتيرة الجمال.

إن المنبهات اللحظية والإثارة الفورية تقفان عائقًا أمام مكاشفة الجمال. فالأشياء لا تكشف عن جمالها الخفي، عن جوهرها العطرة، إلا في وقت لاحق وعبر طرق التفافية. وهذا ما يجعلها تدوم طويلًا: تلك هي وتيرة الجمال. فالمرء لا يعاين الجمال في خضم مواجهات فورية. بدلًا من ذلك، يحدث الجمال في شكل لقاء متجدد وإعادة إدراك له:

ينطلق سهم الجمال بطيئًا. ويكون أكثر أنواع الجمال سموًا هو ذلك الذي لا يحملنا بعيدًا فجأة، حيث إن هجماته ليست عنيفة أو مسممة (هذا النوع يمكن استثارته بسهولة عبر الأشياء المثيرة للاشمئزاز)، بل هو نوع من الجمال الذي يتسلّل ببطء، والذي نحمله معنا دون أن يلاحظه أحد تقريبًا، لنلقاه مرة أخرى في الأحلام...[1]

(1) Friedrich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches I, in: Ders., Kritische Gesamtausgabe, Bd. IV2, Berlin 1967, S. 145.

الولادة في الجمال

«هدير: إن الحقيقة ذاتها ظهرت بين البشر في أعماق موجاتهم الاستعارية المضطربة».

- باول تسيلان

في المأدبة يضع أفلاطون تدرجًا للجمال. فمُحب الجمال لا يقنع برؤية الشكل الجميل أو الجسد الفاتن، فهو (أو هي) يصعد أعلى درجات سلم الجمال، ليذهب إلى ما وراء الجمال المألوف الطبيعي، فيبلغ درجة الجمال الأسمى. على أية حال، ووفقًا لأفلاطون، لا يكون الانجذاب والميل للأجسام والأشكال الجميلة شيئًا مذمومًا أو مستنكرًا، بل هو أمر فطري، وخطوة ضرورية من خطوات الصعود إلى الجمال المثالي.

إن ما تتميز به نظرية أفلاطون في الجمال يتمثل في تأكيدها على أن موقف الذات تجاه الموضوع الجميل يكون فعالًا، ولا يندرج تحت فئة الاستهلاك؛ نشطًا ومولدًا. فالروح في مواجهتها للجمال تُدفع لخلق شيء جميل في ذاته. فعند رؤية الجمال يوقظ إيروس قدرة الروح على توليد شيء جميل بذاته، وهو ما يسميه الولادة في الجمال tokos en kalo .

عبر الجمال يصل إيروس[1] إلى ما هو خالد. أما أطفاله، الذين

(1) في الميثولوجيا اليونانية هو إله الحب والرغبة والجنس يعادل آمور (كوبيدو) في الميثولوجيا الرومانية. ومع أنه لا علاقة تذكر لهذا الإله بالطقوس الدينية إلا إنه من الشخصيات المفضلة في الأدب والرسم والنحت والموسيقى. ظهر إيروس للمرة الأولى في ثيوغونيا الشاعر هيسيود في بداية الكون كما غايا وتارتاروس من الكاوس (الفوضى). حتى بدايات الكلاسيكية اليونانية كان يُمثل بفتى جميل، من صفاته أنه يحمل سوطًا أو شبكًا ويلبس صندلًا. أما في الهلينية فقد غدا طفلًا صغيرًا يحمل قوسًا وسهمًا. قد يكون السبب في هذا التجسيد هو التناقض بين براءة الطفولة وقوة الحب العنيفة. ويعتقد أن تماثيل وصور إيروس مُنحت أجنحة لأن التقلب من صفات الحب والرغبة. المترجم

يأخذون منه قبسًا من الخلود، فلا يقتصر إنتاجهم فقط على الأعمال الشعرية أو الفلسفية، بل يمتلكون القدرة أيضًا على القيام بالأعمال السياسية. من هنا يثني أفلاطون على أعمال الشعراء أمثال هوميروس وهزيود، ويشيد بها، كما يشيد أيضًا بأعمال الحكام أمثال صولون وليكورجوس. إن القوانين الجميلة تنتج أيضًا عن إيروس. فليس فقط الفلاسفة والشعراء هم سلالته، بل السياسيون أيضًا. فالإجراءات السياسية الجيدة ترجع في أصولها، كما الأعمال الفلسفية، إلى إيروس. السياسة التي يسترشد بها إيروس هي سياسة الجمال.

وبوصفه مقدسًا، يحيط إيروس التفكير بهالة مقدسة. وقد افتتحه سقراط في أسرار إيروس على يد ديوتيما[1]. تلك الأسرار هي المسؤولة عن إطلاق سراح المعرفة والحوار. كان هايدغر إيروسيًّا أيضًا. ووفقًا له، فإن إيروس هو من يقوم بمنح الأفكار أجنحة، ومن ثم يقوم بتوجيهها:

إنني أدعوه إيروس أقدم الآلهة بحسب بارمنيدس. ضربة جناح الإله الذي ينقلني كل مرة أخطو فيها خطوة جوهرية كبيرة في تفكيري، وأجازف عبر مسارات غير مألوفة وجديدة.[2]

بدون معية إيروس يتدهور العمل، وتنخفض قيمته ليغدو «عملًا محضًا»، عملًا يقف على النقيض من إيروس، يدنس ويحطّ من التفكير.

وفقًا لهايدغر، فإن المجال الملائم لطبيعة البحث الجمالي ليس هو الإستطيقي وإنما الأنطولوجي. لقد كان هايدغر أفلاطونيًا في توجّهه الجمالي بطريقة لا تخفى على أحد. يقول: «إن الجمال هو

(1) كانت ديوتيما مانتيانا فيلسوفة يونانية يُعتقد أنها عاشت حوالي عام 440 قبل الميلاد، وهي تظهر في محاورة المأدبة لأفلاطون في دور معلمة سقراط. ومن أفكارها استخلص أفلاطون مفهومه عن الحب. المترجم.

(2) Briefe Martin Heideggers an seine Frau Elfriede 1915–1970, München 2005, S. 264.

الاسم الشعري للوجود».[1] وفي حين يكون إيروس موجهًا صوب الوجود «فإن هذ الأخير لا بدّ أن يفهم على أنه سعيٌ أو كفاحٌ من أجل الوجود، أو كما يقول الإغريق (إيروس ἔρως)»[2]. فالجمال يمتلك جانبًا وجوديًا خاصًا ومقدسًا. كما أن «الاختلاف الأنطولوجي» يميز بين الوجود والموجودات، فالموجودات هي كل ما يكون موجودًا، إلا أنها تكون مدينه في معناها إلى الوجود. ليس الوجود هو الأرض التي ما إن تتكشف تبرز عليها الموجودات، إنما هو أفق المعنى والفهم، أو نقطة التقائهما في الإشراقة التي يغدو فيها فهم توجه الذات تجاه الموجودات ممكنًا في المقام الأول.

يفهم هايدغر الجمال بوصفة ظاهرة لتكشّف الحقيقة تكمن وراء المتعة الجمالية:

«إن الحقيقة هي حقيقة الوجود، الجمال لا يحدث بمعزل عن تلك الحقيقة، إنه يظهر عندما تؤسس الحقيقة لنفسها داخل العمل، هذا الظهور (بوصفه وجودًا للحقيقة في العمل وتكشُّفها كعمل فني) هو الجمال. وهكذا، يعدّ الجمال بداية تجلي الحقيقة. فهو لا يوجد بوصفه ضربًا من ضروب المتعة، بل ميدانًا لتكشّف الحقيقة» [3].

الحقيقة، بوصفها مفهومًا يشير إلى حقيقة الوجود، هي عملية، أو حدث يتم من خلاله إضفاء معانٍ أو دلالات تكون ذات مغزى للموجودات في المقام الأول. وهكذا، فالحقيقة الجديدة تجعل الموجودات تظهر في ظلال ضوء مختلفٍ تمامًا، وهي تغير من علاقتنا بالعالم ومن فهمنا للواقع. إنها تجعل كل شيء يظهر بشكل مختلف، فتكشّف الحقيقة يحدد من جديد ما هو حقيقي،

(1) Martin Heidegger, Zu Hölderlin. Griechenlandreisen, in: Ders., Gesamtausgabe, Bd. 75, Frankfurt am Main 2000, S. 29.

(2) Martin Heidegger, Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet, in: Ders., Gesamtausgabe, Bd. 34, Frankfurt am Main 1997, S. 238.

(3) Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, mit einer Einleitung von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1986, S. 67.

إنها تهب الأشياء ماهية جديدة. إن العمل الفني هو المكان الذي يستقبل الحقيقة وتتكشف عليه. يميل إيروس صوب الجميل، وصوب تكشّف الحقيقة. هذا هو المكان الذي يختلف فيه عن المتعة. يقول هايدغر إن الوقت الذي تسود فيه المتعة، وتكون هي المهيمنة، هو وقت بلا إيروس ويخلو من الجمال.

إن الجمال بوصفه ميدانًا لتكشّف الحقيقة يكون مولدًا، ومبدعًا، وشعريًا. إنه يجلب شيئًا ما لنراه. يَهبُنا هدية رائعة الجمال. العمل الفني ليس جميلًا بوصفه منتجًا، وإنما بوصفه معبرًا عن الحقيقة، ولأنه يكشف عن حقيقة ساطعة وجلية. وبالمثل فإن الجمال يتجاوز المتعة المنزهة عن الغرض. إن الإستطيقي ليس بمقدوره التوصل بمفرده إلى معنى الجمال، فالجمال على علاقة ماهوية بالحقيقة، وهو يظل غير واضح مادام محتجبًا خلف الظاهرة. ومثلما هي الحال مع أفلاطون، أيضًا، يبدو من الضروري تجاهل بعض الأشكال الجميلة لكي يغدو إدراك الجمال ممكنًا.

في عالم اليوم، انتزعت الهالة المقدسة عن الأشياء الجميلة، وفي المقابل قُدست الأشياء غير الجميلة. لم تعد ثمة حقيقة أو حدوث لها. لم يعد ثمة اختلاف أنطولوجي بين الأشياء، كما لم يعد ثمة إيروس يُقدم على حماية الجمال من الاستهلاك. لقد غدا الجمال شيئًا من بين الأشياء. شيئًا ما يمنح للمرء ليظهر له في صورته الاعتيادية الشائعة، محدثًا داخله متعة لحظية وقتية عابرة. لقد أفسحت الولادة داخل الجمال مكانها للجمال بوصفه منتجًا وموضوعًا للمتعة الخالصة.

الجميل هو ما يجعلنا ننخرط das Verbindliche في تجربة ما فيخلق بالتالي ديمومتنا.[1] وليس من قبيل الصدفة أن يكون الجمال بحسب أفلاطون «في ذاته وبذاته ومن أجل ذاته»، وهو «دائمًا ما لا يأتي ولا يرحل». إنه ما يلزمنا، ما يقدم لنا المعايير، ما

(1) Platon, Symposion, 211b.

يهبنا القدرة على التقييم Maß-Gabe كما هو. يشير إيروس إلى أن نكافح من أجل بلوغ ما يلزمنا. في كتابه في مديح الحب، يصفه باديو بالإخلاص:

«لكن ما يقولونه دائمًا هو : أنني يجب أن أستخلص شيئًا آخر من ذلك الشيء الذي كان مصادفة، سأخلص منه إلى شيء أكثر ديمومة، شيء سوف يستمر، شيء مثل الإلزام، الإخلاص. وهنا أقوم باستخدام كلمة الإخلاص ضمن مفرداتي الفلسفية الخاصة بي، مجردةً من دلالتها المعتادة، إنها تعني تحديدًا ضرورة الانتقال من المصادفة العشوائية الي إقامة بناء مرجعي، كما لو كان ذلك ضروريًا».[1]

الإخلاص وما يُلزمنا يعتمدان على بعضهما البعض. يتطلب الإلزامُ الإخلاص، مثلما يفترض الإخلاص الإلزام. يكون الإخلاص متحررًا من الشروط. هذا هو ما يشكل الميتافيزيقا، والمتعالي أيضًا. إن الصبغة الجمالية التي غدت عليها الحياة اليومية تجعل تجربة الجمال الخاصة، مثل تجربة ما يلزمنا أو الانخراط فيه، مستحيلة. إنها تنتج الأشياء لمجرد المتعة العابرة التي تتبخر سريعًا داخل عالم الأسواق. وهذا ما يسيطر على عالم اليوم على نحو مطلق. لا شيء يدوم أو يبقى. فقط الحوادث غير المتوقعة هي التي توقظ على نحو جذري الحنين إلى موقف يجعلنا ننخرط فيه، موقف يتجاوز العادي والمألوف. في عالمنا الراهن، نواجه أزمة على مستوى الجمال تساوي بين الجمال ودرجة النعومة التي يكون عليها الموضوع، بين درجة النعومة والمتعة التي يُعبر عنها من خلال الضغط على علامة الإعجاب Like بشكل تعسفي، لكنه مريح. إن خلاص الجمال هو خلاص لما يُلزمنا نحوه.

(1) Alain Badiou, Lob der Liebe, Wien 2011, S. 43.


MANA.NET



يعرض المؤلف التحولات التي لحقت بمفهوم الجمال. وهو يرى أن الثقافة الاستهلاكية والاقتصاد النيوليبرالي قد فرضا شكلًا معينًا للجمال، وأضفيا عليه الكثير من صفات السوق التي عززت من راهنيته ورسخت من سرعة زواله. يعتمد الكتاب على أطروحات فلاسفة مثل هايدغر وأدورنو وكانط وهيجل في تأكيد المعنى الكلاسيكي للجمال في مواجهة هذا الشكل الاستهلاكي؛ الخالد في مقابل الزائل.


ISBN 978-603-91584-9-3
9 786039 158493
الطبعة الأولى: 2021

